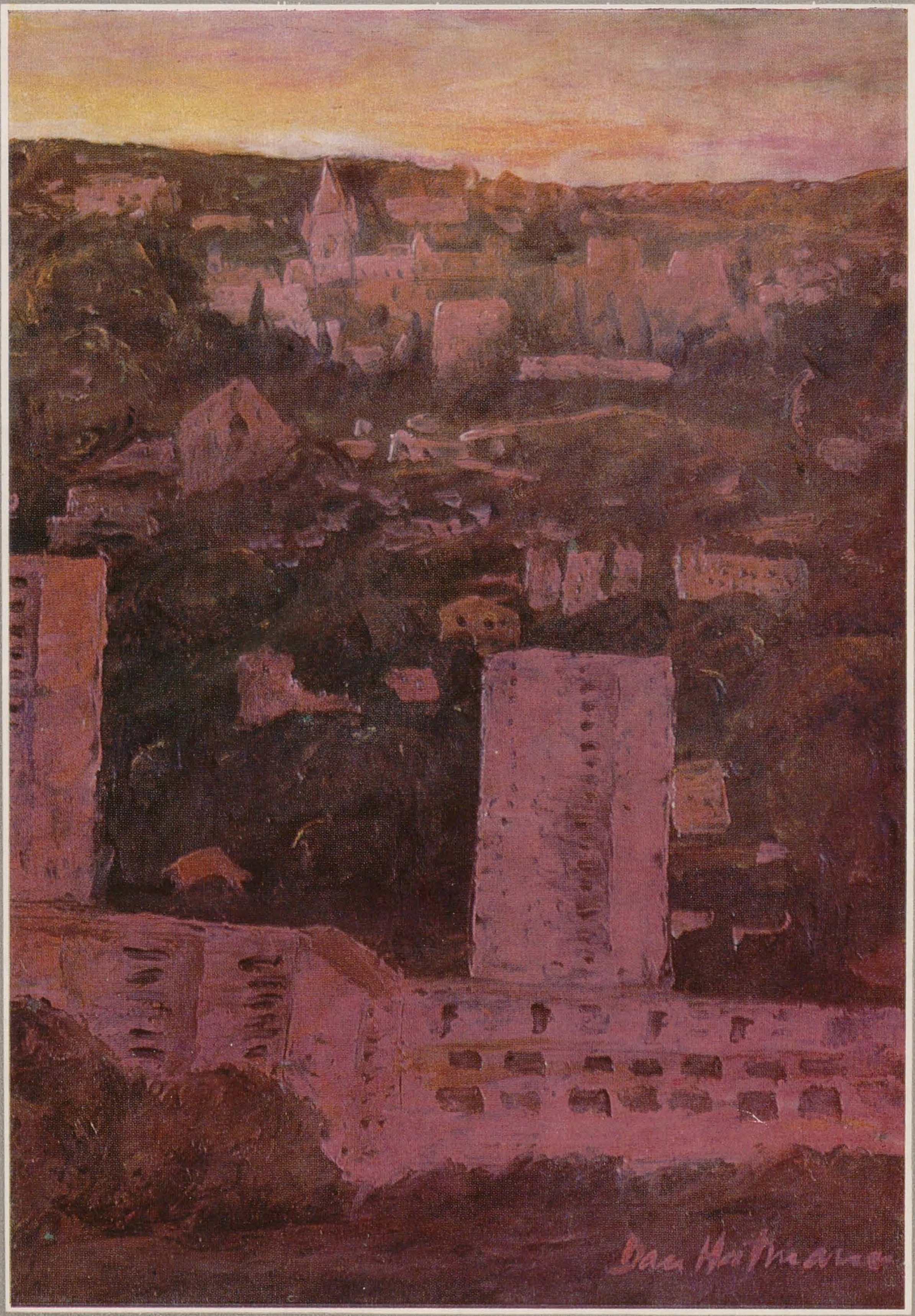
arta

ANUL XXXII NR. 12/1985



https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXII NR. 12/1985

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXII NR. 12/1985

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR

François Pamfil

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Liana Posluşnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui Abonament:

lei 360 anual (12 apariţii); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România.

1918—1985	2	Unirea cea mare	Dinu C. Giurescu
EXPOZIŢII	4	Expoziţia bucureşteană a filialei U.A.P. Timişoara	Vasile Drăguţ
EXPOZIŢII	13	Artiştii ieşeni la Dalles	Mihai Ispir
CRONICĂ	18	Dan Hatmanu — Iaşul, evocare sentimentală	Gheorghe Cosma
EVOCĂRI	21	Ion Lucian Murnu	Adina Nanu
CORESPONDENŢĂ	26	Interferenţe culturale şi creaţie personală	Constantin Chirculescu
PORTRET	27	Adrian Popovici	François Pamfil
ANIVERSĂRI	29	Hans Baldung Grien	Amelia Pavel
CRONICA	31	Ştefan Râmniceanu	Adrian Guţă
	33	O artă a neliniştilor existenţiale — expoziţia de artă contemporană din R.F.G.	Olga Buşneag
	34	Simeze. Vitrina cărţii	Călin Dan
	35	Agenda U.A.P., Calendar	
	35	Jurnalul galeriilor — Bucureşti, Craiova	P. Frâncu, Al. Silvan Ionescu, Paul Rezeanu

COPERTA	I	Iaşi (Vedere panoramică), detaliu, ulei	Dan Hatmanu

1918—1985	2	La grande Union	Dinu C. Giurescu
EXPOSITIONS	4	L'exposition de la filiale U.A.P. de Timişoara	Vasile Drăguţ
EXPOSITIONS	13	Les artistes de Iaşi à Dalles	Mihai Ispir
CHRONIQUE	18	Dan Hatmanu — Iaşi, une evocation sentimentale	Gheorghe Cosma
EVOCATIONS	21	Ion Lucian Murnu	Adina Nanu
CORESPONDENCE	26	Interferences culturelles et création personelle	Constantin Chirculescu
PORTRAIT	27	Adrian Popovici	François Pamfil
ANNIVERSAIRES	29	Hans Baldung Grien	Amelia Pavel
CHRONIQUE	31	Ştefan Râmniceanu	Adrian Guţă
	33	Une art des inquiétudes existentielles — l'exposition d'art contemporaine de R.F.A.	Olga Buşneag
	34	Cimaises, Livres	Călin Dan
	35	Agenda, Calendrier	
	35	Le journal des galeries — Bucureşti, Craiova	P. Frâncu, A. Silvan Ionescu, Paul Rezeanu

COUVERTURE	I	Paysage de Iaşi, détail, huile	Dan Hatmanu

1918—1985	2	Великое соединение	Дину К. Джуреску
ВЫСТАВКИ	4	Бухарестская выставка филиала С. Х. Тимишоара	Василе Дрэгуц
ВЫСТАВКИ	13	Художники из Яссы в Даллес	Михай Испир
ХРОНИКА	18	Дан Хатману — Яссы, сентиментальное восстановление	Георге Косма
ВОСПОМИНАНИЯ	21	Ион Лучиан Мурну	Адина Нану
ПЕРЕПИСКА	26	Культурные интерференции и личное творчество	Константин Киркулеску
ПОРТРЕТ	27	Адриан Попович	Франсуа Памфил
ЮБИЛЕИ	29	Ханс Балдунг Грин	Амелия Павел
ХРОНИКА	31	Штефан Рымничану	Адриан Гуцэ
	33	Искусство жизненных беспокойств — выставка современного искусства Ф.Р.Г.	Олга Бушнеаг
	34	Выставочные панно	
	34	Витрина книг	Кэлин Дан
	35	Записная книжка С. Х., календарь	
	35	Журнал галереи — Бухарест, Крайова	П. Фрынку, А. Силван Ионеску, Паул Резеану

ОБЛОЖКА	I	Яссы — пейсаж, деталь, масло	Дан Хатману

https://biblioteca-digitala.ro

« ÎNCUNUNARE A ASPIRAȚIILOR DE VEACURI ALE POPORULUI NOSTRU PENTRU ELIBERARE NAȚIONALĂ, REZULTAT AL LUPTEI DUSE DE CELE MAI ÎNAINTATE FORȚE SOCIAL-POLITICE ALE VREMII — ÎN CADRUL CĂRORA ROLUL HOTĂRÎTOR L-AU AVUT MASELE POPULARE —, UNIREA DIN 1918 A REPREZENTAT O ADEVĂRATĂ PIATRĂ DE HOTAR ÎN DEZVOLTAREA ROMÂNIEI MODERNE. UNIREA TRANSILVANIEI CU ȚARA A DESCHIS CALEA SPRE DEZVOLTAREA NAȚIUNII, A CREAT CADRUL PROPICE PENTRU O MAI ACCENTUATĂ EVOLUȚIE A ECONOMIEI, ȘTIINȚEI ȘI CULTURII, PENTRU INTENSIFICAREA MIȘCĂRII REVOLUȚIONARE A CLASEI NOASTRE MUNCITOARE, A ACTIVITĂȚII TUTUROR FORȚELOR PROGRESISTE ALE SOCIETĂȚII ».

NICOLAE CEAUȘESCU

https://biblioteca-digitala.ro

unirea cea mare

dinu c. giurescu

În ziua de 1 decembrie 1918, al Alba Iulia, în sala « Cazinei », au început, către orele 10, lucrările « Adunării Naționale a națiunii române din Ungaria și Transilvania ». Erau prezenți 1228 delegați, deținători ai mandatelor (« credenționale ») primite de la alegătorii celor 131 circumscripții electorale din 26 județe, reprezentînd principalele profesii, instituții și categorii sociale, întreaga obște românească. După cuvîntul lui Ștefan Cicio Pop, președintele Consiliului național român central, după validarea mandatelor și constituirea Biroului Adunării, urmează salutul rostit de Gheorghe Pop de Băsești — decanul de vîrstă al participanților — după care Vasile Goldiș arată temeiurile imprescriptibile ale românilor de a-și hotărî singuri viitorul și supune spre aprobarea deputaților, Hotărîrea, în nouă puncte, din care primul începe astfel: « Adunarea Națională a tuturor românilor din Transilvania, Banat și Țara Ungurească, adunați prin reprezentanții lor îndreptățiți la Alba Iulia în ziua de 18 noiembrie/1 decembrie 1918, decretează unirea acestor români și a tuturor teritoriilor locuite de dînșii cu România . . . »

Celelalte puncte ale Hotărîrii enunță principiile de bază în alcătuirea statului și anume: deplina libertate națională pentru toate popoarele conlocuitoare; egală îndreptățire și deplină libertate confesională pentru toate confesiunile din stat; vot obștesc, direct, egal și secret; desăvîrșită libertate de presă, asociere, întrunire . . .; reformă agrară radicală; drepturi muncitorimii ca « în cele mai avansate state industriale din Apus . . . ». În aceeași Hotărîre, românii transilvăneni trimiteau salutul lor atît spre frații din Bucovina « scăpați din jugul Monarhiei austro-ungare și uniți cu țara mamă, România », dar, deopotrivă spre toți cei ce s-au eliberat, tot acuma, din dominația dublei monarhii, « anume națiunile cehoslovacă, austro-germană, jugoslavă, polonă și ruteană . . . » Se exprimau, de asemenea, mulțumiri Puterilor Aliate; se sublinia dorința Adunării Naționale ca Congresul de pace să pună bazele unei comunități de națiuni libere și ca războiul să fie eliminat din raporturile internaționale. « Adunarea Națională — continua Hotărîrea — cu smerenie se închină înaintea memoriei acelor bravi români, care în acest război și-au vărsat sîngele pentru înfăptuirea idealului nostru, murind pentru libertatea și unitatea națiunii române ».

Prin Hotărîrea de la Alba Iulia, Unirea cea Mare devenea realitate. Cuvintele au fost și vor rămîne firave pentru a reda simțămintele deputaților și a celor peste 100 000 de români veniți din toate părțile transilvănene, bănățene, maramureșene sau ale Crișurilor. 1918 a fost anul împlinirii și al dreptății. Era întîia dată, în întreaga ei istorie, cînd toată națiunea română își exprima liber voința ei de a trăi în hotarele unuia și aceluiași stat propriu, fără ca puterile dinafară să se poată opune.

Hotărîrea de Unire definea totodată cu exactitate două componente majore ale istoriei românești și europene.

Omagiind pe cei ce căzuseră cu arma în mînă în 1916—1918, Adunarea națională de la Alba Iulia sublinia în mod explicit țelul fundamental al participării la războiul mondial, acela de a elibera partea din națiunea română aflată sub dominație străină. După aproape șapte decenii, semnificația evenimentului din august 1916 rămîne aceeași, așa cum a fost înțeleasă și afirmată de generația Unirii din 1918, așa cum este confirmată de toate mărturiile majore ale epocii.

Adresîndu-se națiunilor din fosta monarhie habsburgică și care tot atunci se eliberau, aceeași Hotărîre, votată în unanimitate la Alba Iulia la 1 decembrie, reamintea că eliberarea românilor se înscria în coordonatele definitorii europene. Cînd, la începutul lui august 1914 aveau loc primele operațiuni militare, aproape nimeni din liderii politici sau din opinia publică, indiferent de orientare, nu-și închipuiau cum vor evolua evenimentele. Cînd a devenit evident că războiul se prelungește într-o confruntare de uzură, puțini au sezisat că « frontul intern » ar avea tot atîta însemnătate cît și cel militar. De fapt, cele două componente, confruntarea militară propriu-zisă — cu toate consecințele sale — și tensiunea socială internă, tot mai accentuată cu cît se prelungeau ostilitățile, s-au conjugat și s-au însumat în explozii revoluționare, cele mai multe revendicînd și eliberarea de orice stăpînire străină. Revoluția burghezo-democratică, începută în februarie 1917 la Petrograd, este urmată de victoria deplină a Marii Revoluții din Octombrie, în același an. Cu totul semnificativ, la numai opt zile de la preluarea puterii, (2/15 noiembrie 1917), guvernul bolșevic adoptă, cu semnătura lui V. I. Lenin și I. V. Stalin, « Declarația drepturilor popoarelor din Rusia », care, la primul ei punct, proclamă « egaliatea și suveranitatea popoarelor din Rusia » și enunță « dreptul popoarelor din Rusia la autodeterminare pînă la separare și formare de state independente ».

În 1914, națiuni sau comunități naționale — irlandezi, francezi, finlandezi, poloni, cehi, slovaci, români, croați, sloveni, sîrbi, bosnieci, . . . continuau să trăiască sub stăpînirea altor state, îndeosebi imperii. Alături de *Europa marilor puteri* grupate în două blocuri militare antagoniste — Tripla Alianță și Tripla Înțelegere — exista *Europa națiunilor*, care exprima o realitate permanentă și era chemată, într-o zi, să-și manifeste deschis vrerea. În ultimul an de război, forța acestei Europe a națiunilor nu mai poate fi îngrădită și oprită.

Guvernele imperiale au fost răsturnate din interior, de revoluțiile sociale și naționale. Odată cu încetarea vechilor cîrmuiri, națiunile în cauză și-au exercitat dreptul la o autodeterminare, au hotărît, în toate cazurile enumerate, separarea teritorială, despărțirea totală de vechile stăpîniri și formarea unor state proprii, libere, sau reunirea la cele naționale existente. La 6 decembrie 1917 Finlanda își proclamă independența, recunoscută, în aceeași lună, de guvernul bolșevic. În Finlanda, ca și în celelalte state baltice devenite independente în intervalul februarie-decembrie 1918, puterea sovietică se instaurează într-o primă fază. La 28 octombrie 1918, prin voința cehilor și slovacilor, se constituie Republica Cehoslovacă, urmată de Polonia (5 noembrie), de Austria (2 noembrie), de România. (1 decembrie), de Irlanda (ianuarie 1919) și Turcia (1919—1922). *Noua configurație teritorială a Europei a fost hotărîtă prin autodeterminarea națiunilor exercitată în intervalul decembrie 1917—ianuarie 1918. Autodeterminarea a precedat, în toate cazurile enumerate, recunoașterea de jure a noilor realități teritoriale.* Tratatele de pace au venit *ulterior* și au consemnat detaliile pe teren a unor împărțiri de teritorii hotărîte anterior de națiunile care își exercitaseră dreptul lor la viață liberă. Istoria Europei din anii 1917—1923, poate fi înțeleasă numai în măsura în care oamenii politici, istorici, juriști, politologi, diplomați, publiciști, pot și vor să recunoască factorul motor primordial care în acei ani a fost autodeterminarea națională.

« Dar zadarnică este lupta omenească împotriva adevărului și a dreptății . . . — reamintea Vasile Goldiș în memorabila sa cuvîntare care a precedat votul Adunării de la Alba Iulia, din 1 decembrie 1918 — Omenirea . . . a ajuns la recunoașterea necesității de a sintetiza libertatea individuală și libertatea națională într-o unire superioară a societății omenești. Sinteza aceasta e condiționată însă de desăvîrșirea celor două libertăți: individuală și națională ».

Interpretările, cu laborioase argumentări ad-hoc, date convențiilor provizorii de armistițiu din 1918 sau tratatelor de pace, rămîn fără temei și fără înțeles dacă ele înlătură, din felurite rațiuni și motivări, realitatea esențială, aceea a națiunilor, cu necesitatea, vitală pentru ele, atunci ca și acum, de a fi libere, de a-și statornici, cum socoteau ele mai potrivit, rosturile și viața.

În cazul românilor, ca, de altfel, și pentru celelalte popoare europene, lupta de eliberare, pentru constituirea unui stat național, a precedat recunoașterea juridică inter-

https://biblioteca-digitala.ro

națională, aceea a forumurilor marilor puteri. Revoluția din 1821 condusă de Tudor Vladimirescu a fost parte alcătuitoare a mișcărilor care, în deceniile doi și trei ale secolului trecut, urmăreau fie prefaceri sociale, fie eliberarea de sub dominația străină, fie ambele țeluri în Spania, Portugalia, Italia, Serbia și Grecia. Pînă la 1821 evoluția a fost, în multe sectoare, regresivă; după această dată, progresul se însumează treptat, pentru a ajunge după aproape altă sută de ani, la România din 1 decembrie 1918.

Determinată de cerințele imperioase ale dezvoltării sociale și naționale, revoluția română de la 1848—1849 a fost, la rîndu-i, parte alcătuitoare a zguduirilor ce au avut loc, în aceiași ani, în Italia, Franța, statele Germaniei, Austria, Ungaria, Cehia, Polonia, Croația, Slovacia. Programul ei a inclus schimbări de structură, unirea Principatelor, recunoașterea de jure a națiunii române din Imperiul Austriei țeluri temporar oprite de intervenția militară a imperiilor limitrofe.

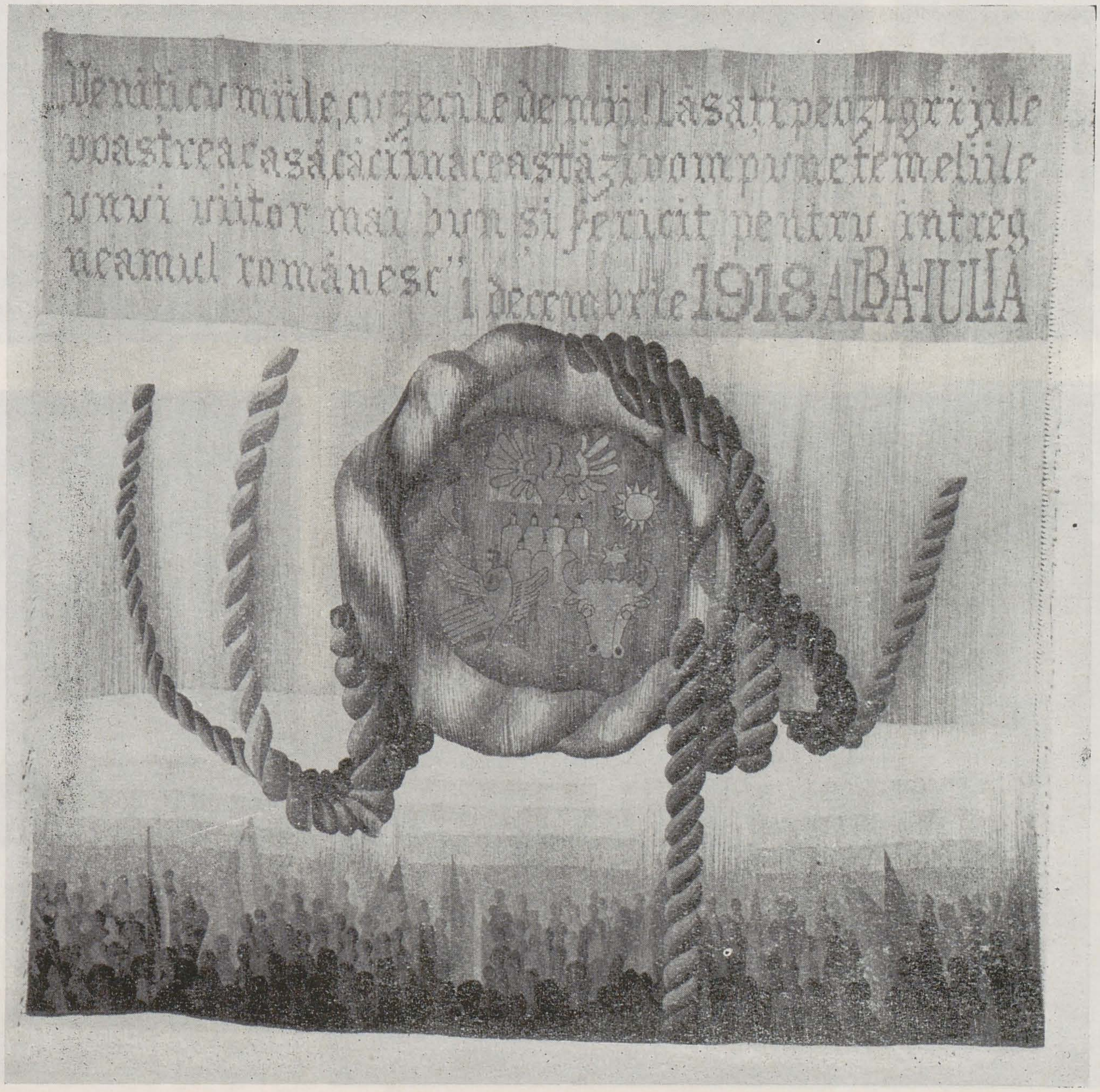
Unirea Principatelor și formarea statului modern s-au realizat prin acțiunea directă a românilor, în modalități și cu rezultate care au mers *dincolo* de ceea ce marile puteri acceptaseră inițial, rezultate care au fost apoi recunoscute și de forumul european.

După cum restaurarea independenței depline și apărarea ei cu armele, în 1877, *au precedat* recunoașterea ei oficială, la Congresul de la Berlin, în 1878.

La fel și în 1918 care, în perspectiva timpului, înseamnă faza finală a luptei de eliberare a românilor, odată cu încetarea dominației străine, realități *ulterior* înscrise și ratificate prin tratatele de pace. Etapele ultime ale acestei eliberări au fost marcate de: declarația Comitetului executiv al Partidului Național Român din Ungaria și Transilvania (PNR) adoptată la 12 octombrie și citită la 18 octombrie de Alexandru Vaida Voievod în Parlamentul de la Budapesta (« . . . națiunea română . . . reclamă în consecință și pentru ea dreptul ca, liberă de orice înrîurire străină, să hotărască singură așezarea ei printre națiunile libere . . . »); constituirea Consiliului Național Român Central (CNRC) cu 6 reprezentanți PNR și 6 social-democrați (30—31 octombrie); înființarea consiliilor naționale județene, a consiliilor și gărzilor comunale; hotărîrea CNR, la 10 noembrie, de a relua în 23 județe « puterea deplină de guvernare asupra teritoriilor locuite de români în Ardeal și Țara Ungurească »; tratativele dintre reprezentanții CNR și PNR de o parte și delegația Consiliului Național Maghiar de altă parte (Arad 13—14 noembrie 1918), tratative încheiate, potrivit formulării lui Iuliu Maniu, prin « Rupere totală » (a românilor de sub cîrmuirea guvernului de la Budapesta); organizarea și desfășurarea Adunării de la Alba Iulia . . .

Atari evoluții aparțin, de 67 ani, istoriei. Ele au marcat prefaceri fundamentale și necesare. Încercările repetate, din intervalul interbelic, de a se veni la vechile întocmiri teritoriale, tragediile și dramaticele experiențe ale celui de-al doilea război mondial, au demonstrat — dacă mai era nevoie — că națiunile continentului nostru sînt strict independente, că, date fiind mai vechile confruntări dintre ele, unele cu o durată de sute de ani, singura cale, singura opțiune, pentru prezent și viitor, este aceea a conlucrării, a cooperării, a apropierii și a prieteniei. Libertatea, unitatea și individualitatea revendicate de națiunile europene cu atîta determinare în secolul al XIX-lea, ca și în primele două decenii după 1900, impun astăzi, în mod imperativ, conlucrarea ireversibilă a acelorași națiuni care, toate împreună, au creat valorile spirituale și materiale ce s-au însumat într-un întreg, în civilizația și istoria europeană.

CELLA NEAMȚU GRIGORAȘ: *Hrisov 1918, tapiserie*



https://biblioteca-digitala.ro

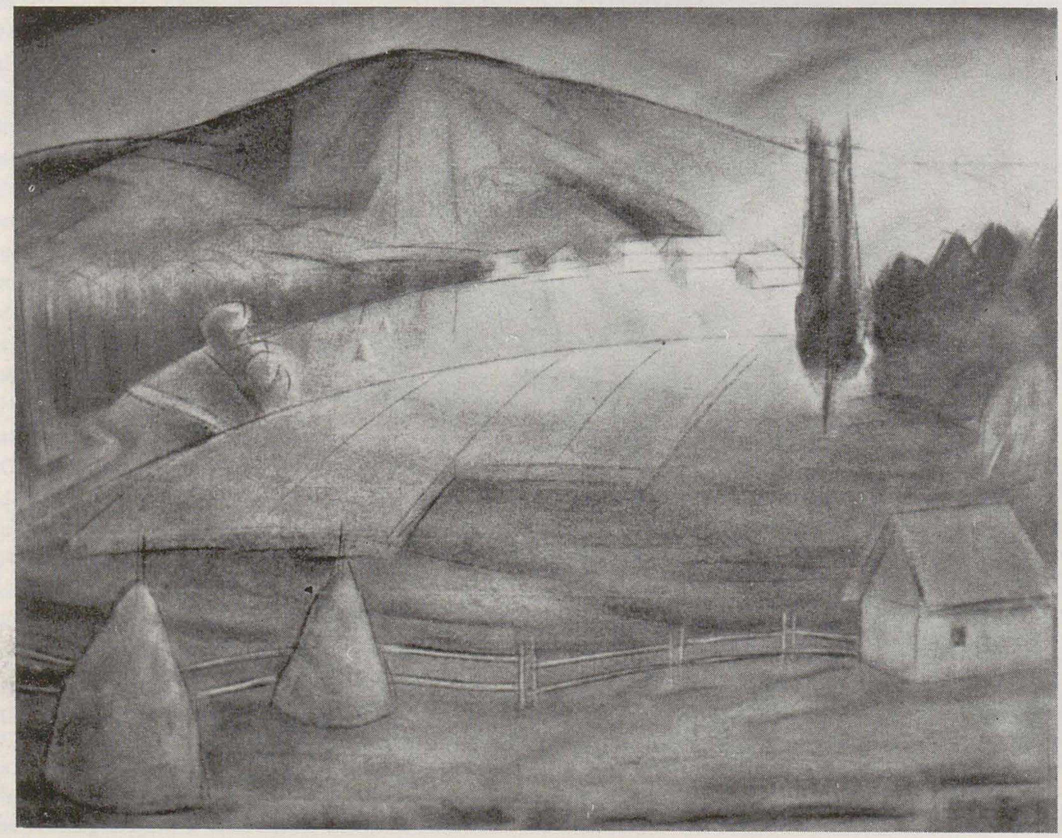
expoziția bucureșteană a filialei u.a.p. timișoara

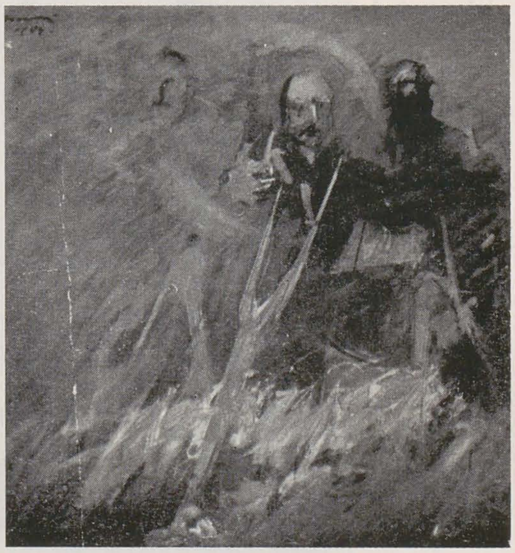
vasile drăguț

Expoziția cu care artiștii plastici din Timișoara au dăruit primăvara bucureșteană a avut de înfruntat un lung cortegiu de împrejurări nefavorabile, din care cauză prezența sa în capitală nu a fost înregistrată la importanța cuvenită, iar consemnarea în cronicile de specialitate a fost necorespunzătoare. Privată de un catalog capabil să ofere o imagine concludentă a rodnicei și inspiratei activități pe care o desfășoară plasticienii din orașul de pe Bega, expoziția a fost deschisă în intervalul 27 martie — 10 aprilie 1985, prea puțin pentru o manifestare de asemenea proporții, menită să demonstreze de ce Timișoara se bucură de un înalt prestigiu în rîndul principalelor centre de artă din țara noastră. Pe de altă parte, faptul de a fi fost găzduită la sala Dalles într-un spațiu înjumătățit, a influențat negativ modul de prezentare, cu o inevitabilă aglomerare a simezelor, de aici decurgînd și o nedreaptă diminuare a gradului de interes. La toate acestea s-a adăugat o penibilă peregrinare a materialului fotografic, astfel că nici cuvenita prezentare din paginile revistei Arta nu s-a putut realiza la timp. Evocarea acestor avataruri își află aici rost prin ceea ce dorim să fie un contrast cît mai puternic. În pofida împrejurărilor nefaste, expoziția artiștilor plastici din Timișoara a lăsat o amintire mult mai puternică decît s-ar putea crede la prima impresie, locul ei în ierarhia manifestărilor expoziționale din București fiind de prim rang.

În atît de coloratul său cuvînt inaugural rostit la vernisajul expoziției, regretatul Ion Frunzetti s-a referit la tradițiile artistice ale Timișoarei, văzînd în vechimea și în diversitatea generoasă a acestor tradiții o justificare pentru dinamica și inventivitatea de care dă neîncetat dovadă marele oraș bănățean. Fără a ne propune o incursiune în istoria artistică a Timișoarei, nu putem evita evocarea temeinicului spirit de profesionalism instaurat aici încă din secolul trecut. Beneficul exemplu de seriozitate dat de Constantin Daniel, admirabilul elan al pictorului Nicolae Popescu ca și patosul realist din opera lui Ion Zaicu au lăsat urme adînci în memoria acestui oraș care, începînd din 1933, avea să devină gazda ospitalieră a Școlii de arte decorative, prin programul său cea mai modernă instituție de învățămînt superior creată pînă atunci în țara noastră. Nu-l vom uita pe inspiratul animator și om de știință care a fost Ioachim Miloia, după cum nu vom uita că de Timișoara se leagă perioade esențiale din activitatea unor artiști ca Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Iulius Podlipny.

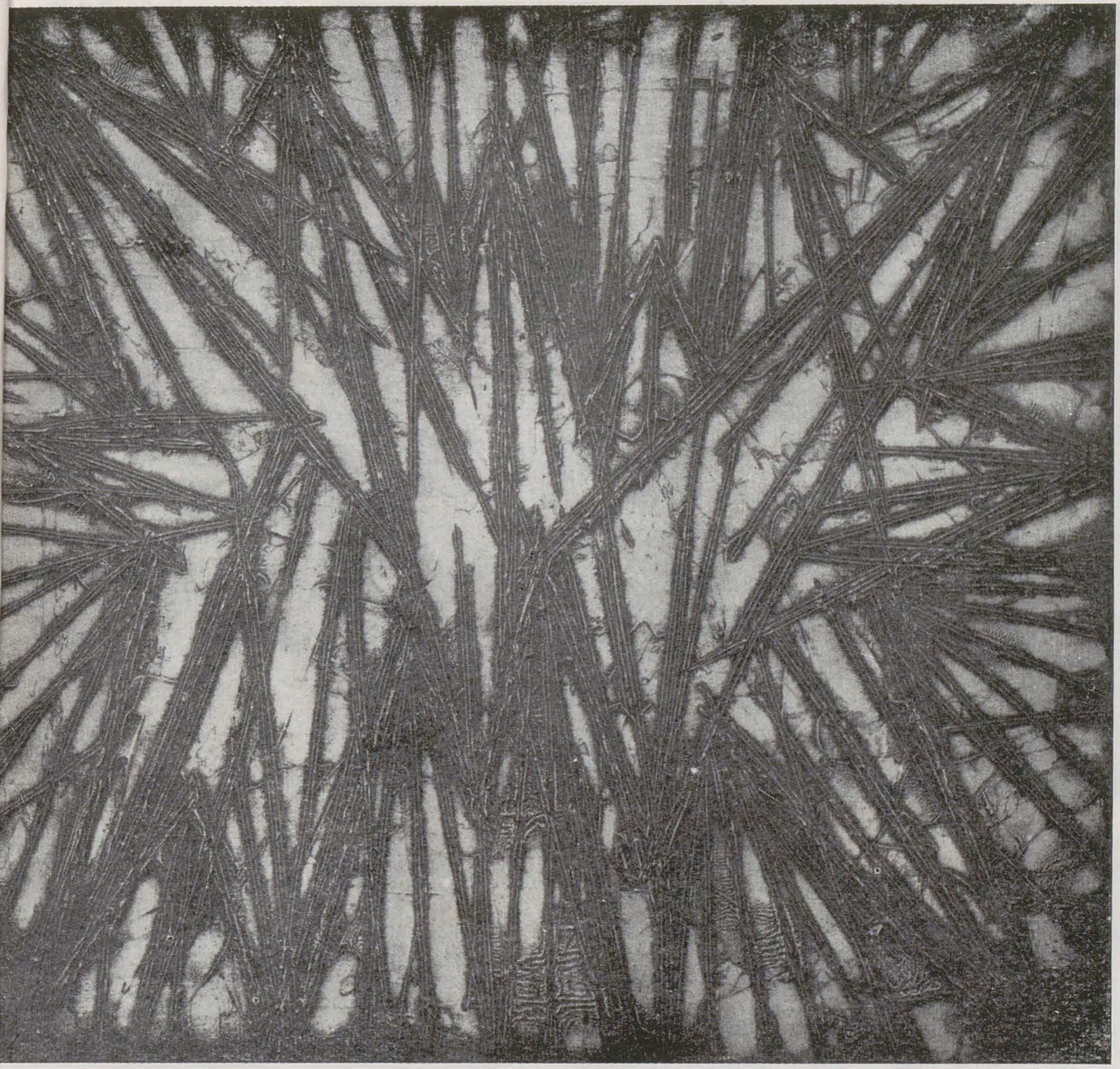
Trecut, dar și prezent, căci în expoziția de la Dalles erau prezente și cîteva lucrări semnate de venerabilul artist și dascăl al multor generații de artiști, Iulius Podlipny ale cărui peisaje de strictă rigoare pot explica ceva din răscolitoarea curiozitate pentru structurile intime ale formelor, curiozitate ce caracterizează nu puține direcții de cercetare din plastica timișoreană, de ieri și de azi. Deloc provinciali ca atitudine mentală, deloc învăluiți de călduța, prăfuita nostalgie a trecutului, artiștii timișoreni — cei mai mulți — se refuză soluțiilor gata găsite, eventual dobîndite prin școală, pentru a căuta mijloace noi de expresie, capabile să-i exprime mai sincer și mai profund. Și nu doar să-i exprime, pentru că pariul lor nu este în primul rînd de ordin liric, ci să rostească, uneori cu vehemență, un anume gînd, să propună atenției o anumită întrebare. Conștienți de faptul că lumea, oamenii ei, nu acceptă un singur răspuns la multitudinea de întrebări puse de viață (o remarcabilă





«fotogramă» picturală a diversității este *Amfiteatrul* lui Gabriel Popa), artiștii timișoreni reușesc să surprindă sau să sugereze condiția nevăzută a realității potențîndu-i înțelesul nu prin descrieri ci prin echivalări plastice. Tensiunile rădăcinilor din lucrarea lui Romul Nuțiu *Secțiuni prin pămînt fertil* își află un corespondent în *Cristal agresiv*, de Leon Vreme. Asemănarea dintre cele două

https://biblioteca-digitala.ro



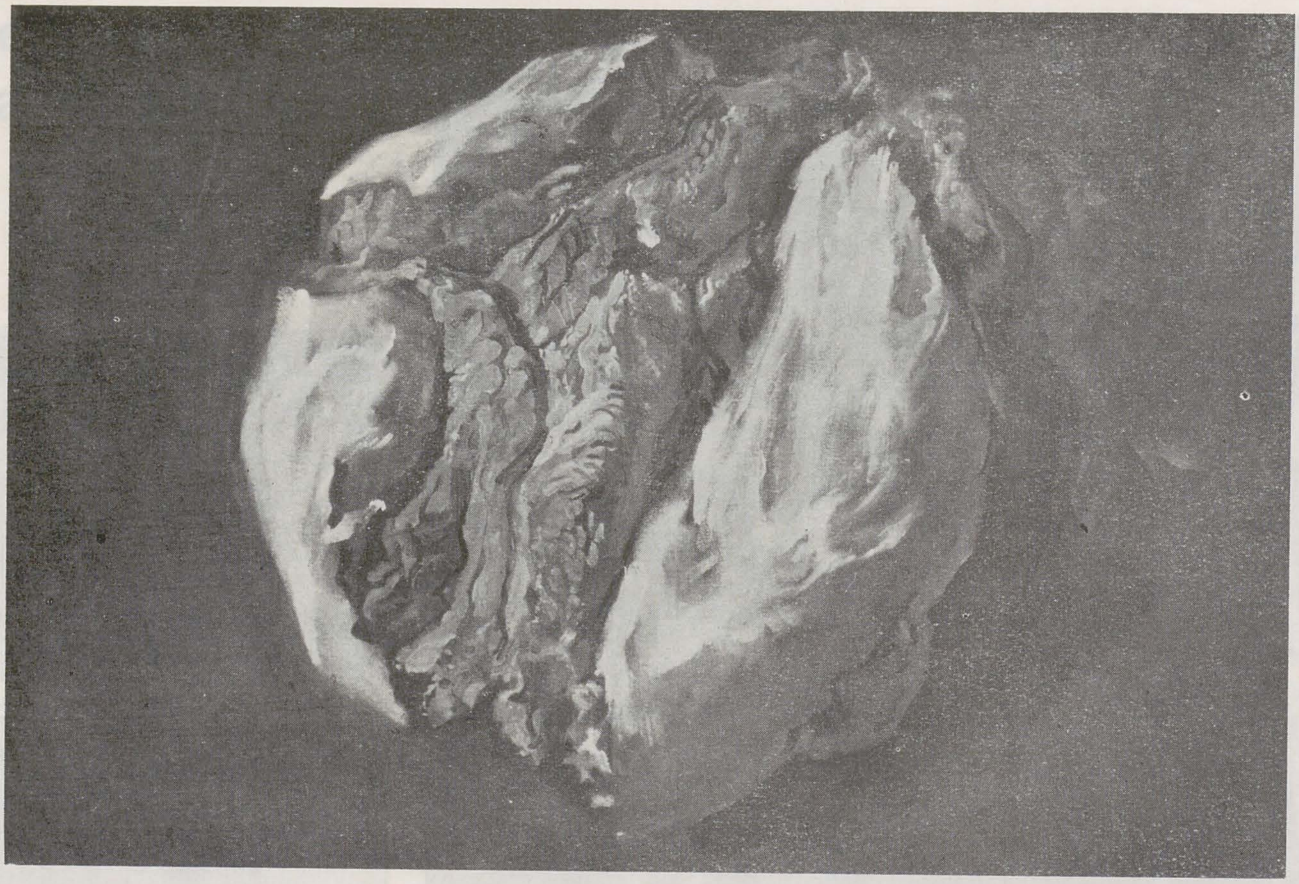
pag. 4

1. *Iulius Podlipny: Peisaj la Gărîna, desen conté*
2. *Simion Lucaciu: Evocare 1748, ulei*

pag. 5

1. *Leon Vreme: Cristal agresiv, ulei*
2. *Diodor Dure: Audiție muzicală, pastel*
3. *Romul Nuțiu: Secțiune prin pămînt fertil, ulei*
4. *Ion Șulea Gorj: Bună dimineața, ulei*
5. *Gabriel Popa: Amfiteatrul, acrylic*

https://biblioteca-digitala.ro

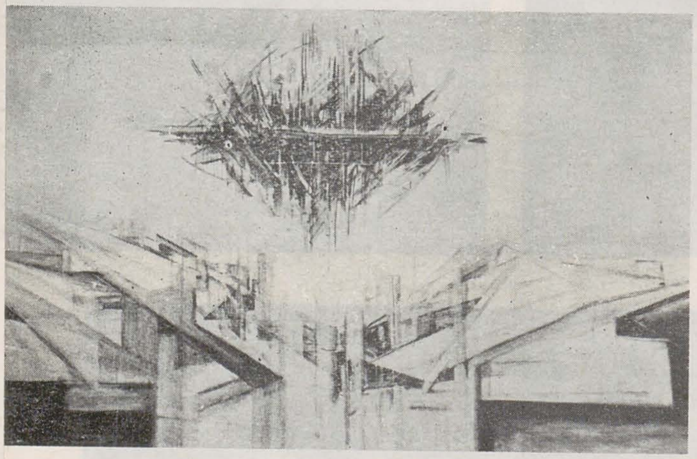


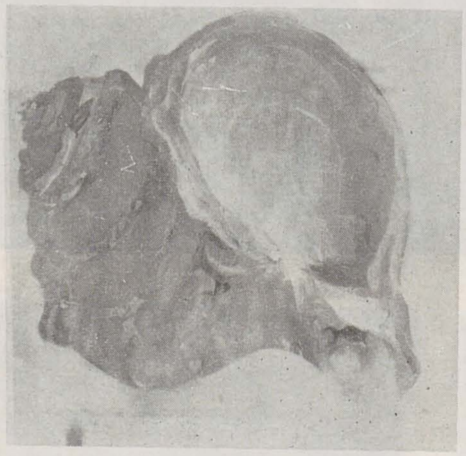
1. Constantin Flondor: Aluat VII, ulei

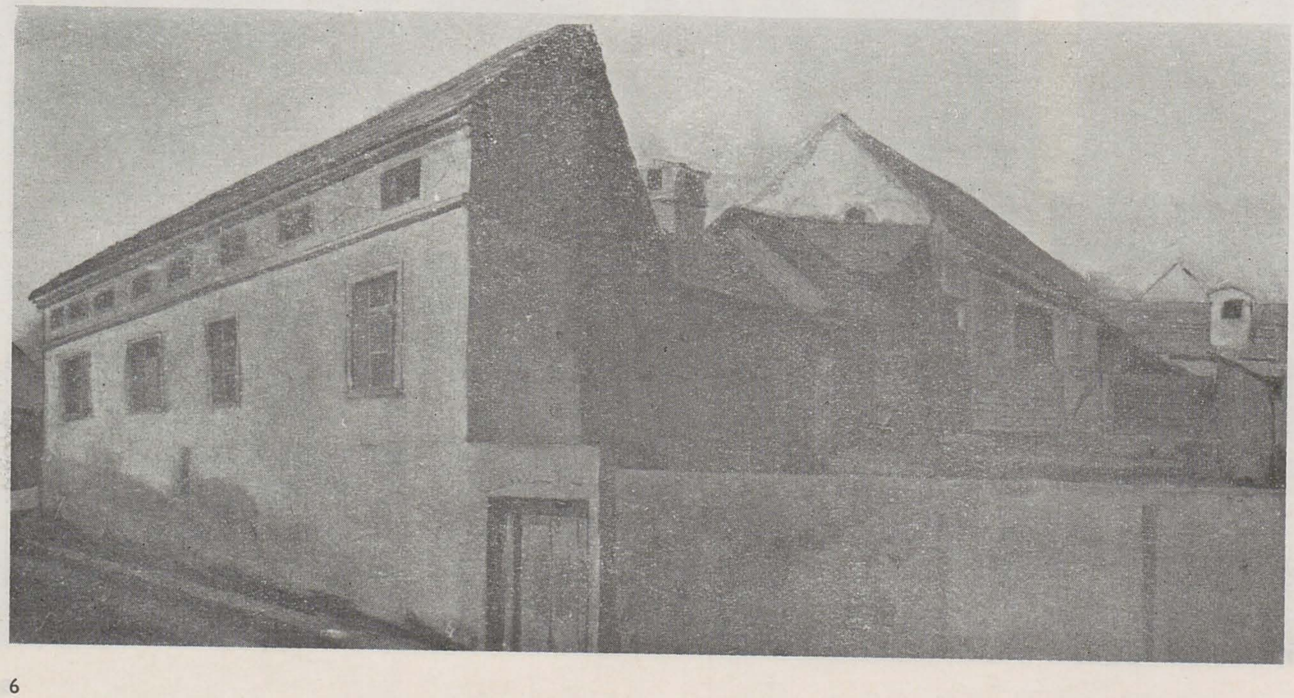
2. Xenia Eraclide Vreme: Dinamică spațială, tehnică mixtă

3. Sorin Nicodim: Cochilie, ulei

4. Virginia Baz Baroiu: Împărăția iernii desen







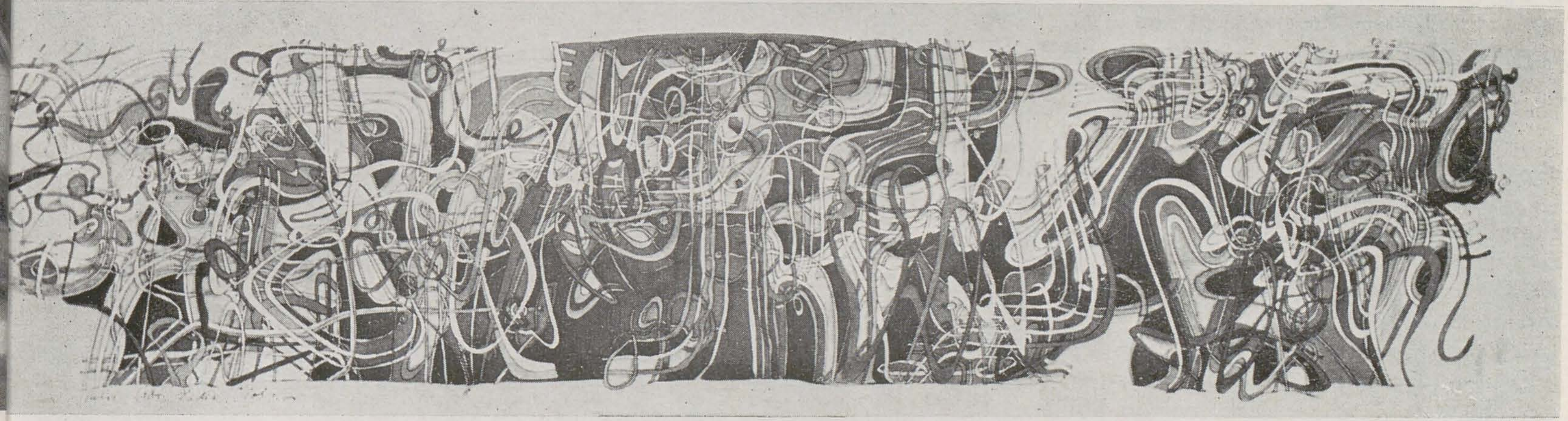
5. Călin Beloescu: Din ciclul «Casa», ulei

https://biblioteca-digitala.ro

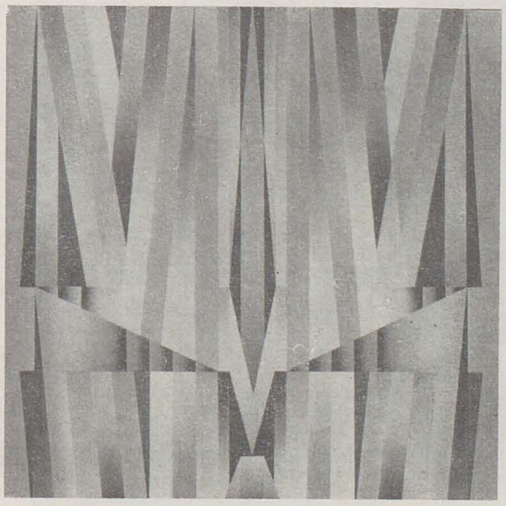
1. Viorel Toma: Natură statică cu frunză uscată, ulei
2. Lidia Ciolac: Catharsis, desen, tușuri colorate
3. Aurel Breilean: Oieri, ulei
4. Molnár Zoltán: Orga păcii, acrylic
5. Pavel Vereș: Vatră, tehnică combinată

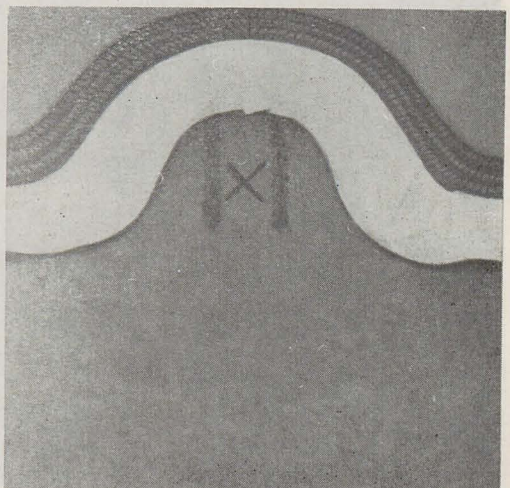
contaminată cu ritualul diurn justificînd *Vatra* lui Pavel Vereș. Trăirea intensă a realității poate provoca o identificare, fie și parțială, dintre subiect și obiect, exact ceea ce sugerează lucrarea *Oieri* de Aurel Breilean, o altă formă de identificare, prin jubilație fiind oferită de penelul sprinten mînuit de Ciprian Radovan *(Fascinația cîmpiei)*. În *Orga păcii*, Molnár Zoltan pare să-și propună o vizualizare a sunetelor.

Cu Dure Diodor, acest atît de interesant artist prea puțin cunoscut pentru admirabilele sale acuarele de mari dimensiuni, se reinstituia în expoziție bucuria stărilor colocviale cu realitatea, redescoperirea naturii în forme de încifrată poezie fiind proprie și lucrărilor semnate de Călin Beloescu, Viorel Toma ș.a. Metafora plastică servește lui

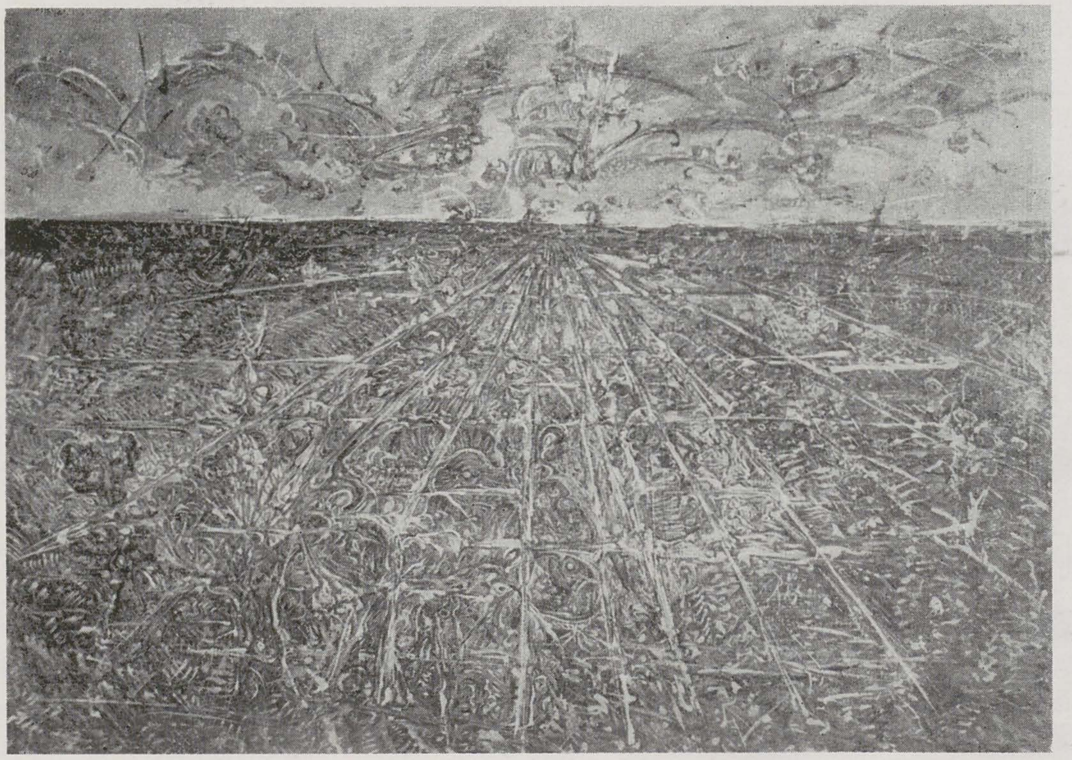


lucrări nu este de ordin pictural, dimpotrivă, limbajul este foarte diferit, comună fiind doar dorința de exaltare a energiilor secrete, care pot fi și ostile. Din aceeași familie face parte și *Aluat VII* de Constantin Flondor, lucrare care evocă cu gravă simplitate jerfta care generează pîinea de toate zilele. Pentru Sorin Nicodim o cochilie devine un însemn al întoarcerii spre sine, aceeași idee Ion Șulea-Gorj pentru un ingenios omagiu sentimental *(Bună dimineața)*, în timp ce Simion Lucaciu recompune în cheie expresionistă tragedia răscoalei moților conduși de Horea, Cloșca și Crișan.





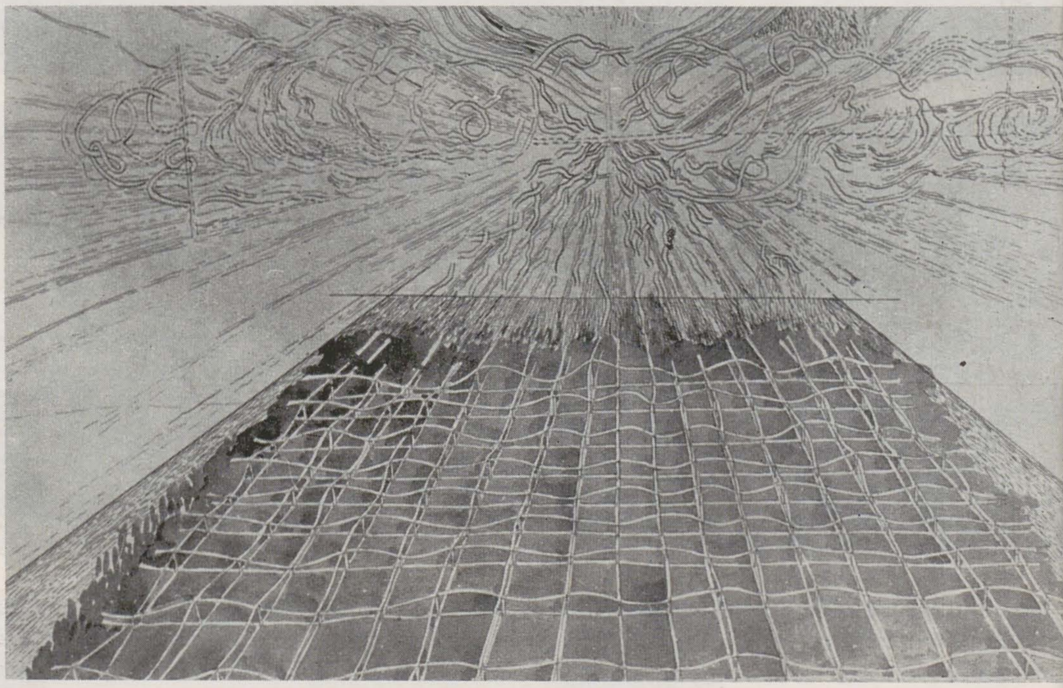
https://biblioteca-digitala.ro



în forme receptabile, Constantin Catargiu cu neliniștile sale în fața stihiilor acvatice. Recitirea realității poate oferi pretexte de rafinată poezie lirică la artiste ca Daniela Oravițan-Beloescu, Dana Olariu, Hildegard Kremper-Fackner, graficiană care știe să țină în echilibru tentația descrierii minuțioase cu dorința de evadare în vagul amintirilor. Creditat de o redutabilă activitate internațională, Vasile Pintea Trifan « răscolește » în *Somnul pietrelor* însemnele de noblețe ale istoriei care atît de ușor pot aluneca în anonimat. Cu ciclul *Cantata profana*, Gabriel Kazinczy aducea în expoziție un fior de tragism, iar promisiuni de recuperare, prin tandrele acuarele semnate de Virginia Baz Baroiu sau prin incisivele desene expuse de Doru Tulcan. Artele decorative au introdus în ansamblul expozițional timișorean starea de ebulițiune a unui atelier. Tapiserii tri sau bidimensionale, ca *Fluturele* imaginat în spațiu de Ana-Maria Baumeister, ca *Jocul compozițional*, cu trimiteri la năvodul pescăresc, de Ziman Vitályos Magda, apoi *Univers vegetal* de Olivia Moga și *Tinerețe* de Jecza Biró Klára, demonstrează că arta țesutului are în orașul de pe Bega reale perspective de înflorire. Obser-

Sculptura timișoreană are azi în Victor Gaga un maestru de recunoscut prestigiu. În piatră sau în lemn, lucrările sale impun prin densa lor tăcere, prin grava meditație pe care o implică și totodată par să o materializeze. Multe lucrări au o structură variabilă, cu trepte de comunicare, de fiecare dată privirea gîndului fiind condusă spre un interior plin de înțelesuri. Deși nu evită conflictele, Petru Jecza este o fire mai senină, iar bronzurile sale de o desăvîrșită prelucrare se înfățișează ca virtuale treceri spre armonie, chiar și atunci cînd pretextul este o erupție. Formele închis-deschise caracterizează și robusta sculptură pe care o practică Adrian Ioniță, în timp ce Szakats Bela preferă divagațiile barocizante, cu vîltori abia stăpînite.

De notabilă varietate tehnică și tematică, lucrările graficienilor timișoreni ar fi meritat ele singure o expoziție. Lidia Ciolac cu elaboratele sale « scrieri » de vagă amintire cufică, Xenia Eraclide-Vreme cu structuri spațiale de ireproșabilă forță interioară, Eugenia Dumitrașcu și Krzyzanowska Zofia preocupate amîndouă de posibilitatea transformării mișcării

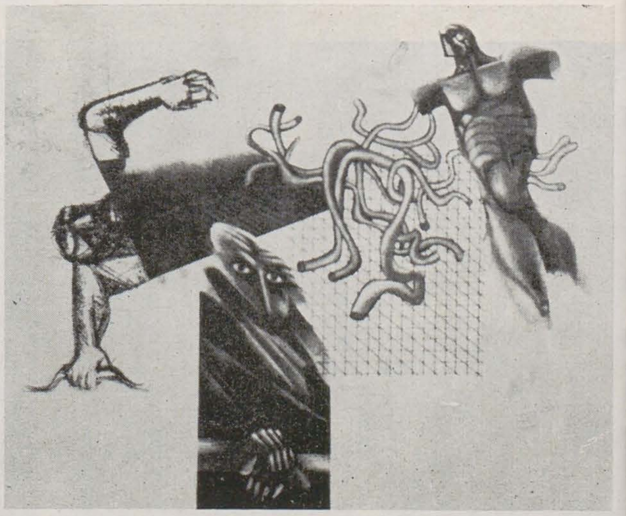


pag. 8

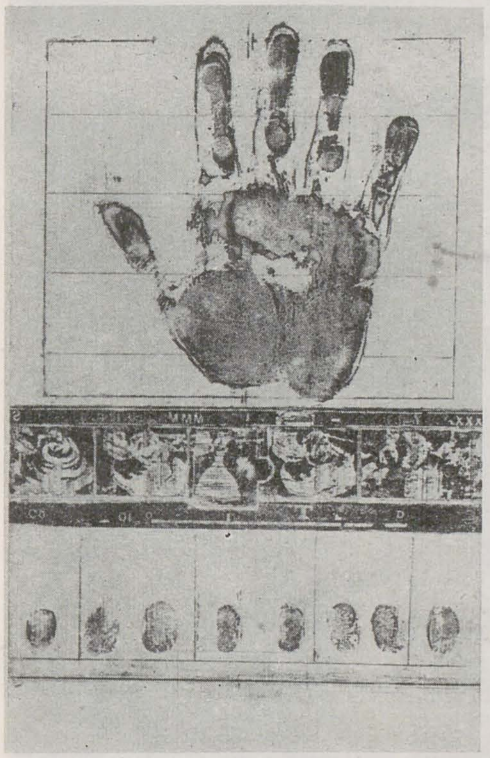
1. Ciprian Radovan: Fascinația cîmpiei, ulei
2. Doru Tulcan: Cer și pămînt, laviu, peniță
3. Vasile Pintea: Somnul pietrelor, aquatinta
4. Gabriel Kazinczy: Din ciclul «Cantata profana», litografie

pag. 9

1. Dana Olariu: Ilustrație la «Cîntare omului» de Tudor Arghezi, tehnică mixtă
2. Hildegard Kremper Fackner: La bunici, desen tuș
3. Daniela Oravițan Beloescu: Compoziție, desen tuș
4. Victor Gaga: Memorial II, lemn
5. Constantin Catargiu: Interferențe, aquaforte-aquatinta

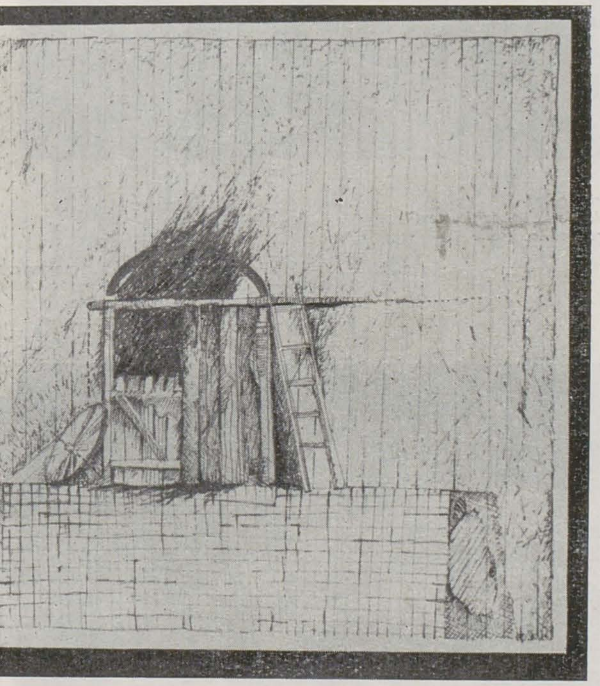


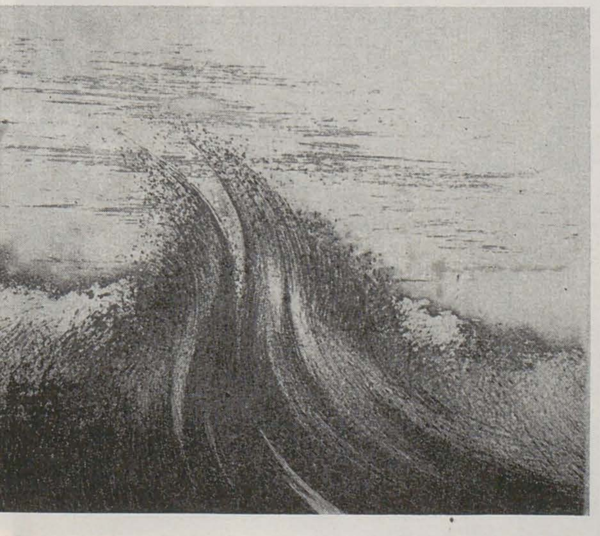
expoziția bucureșteană a filialei u.a.p. timișoara



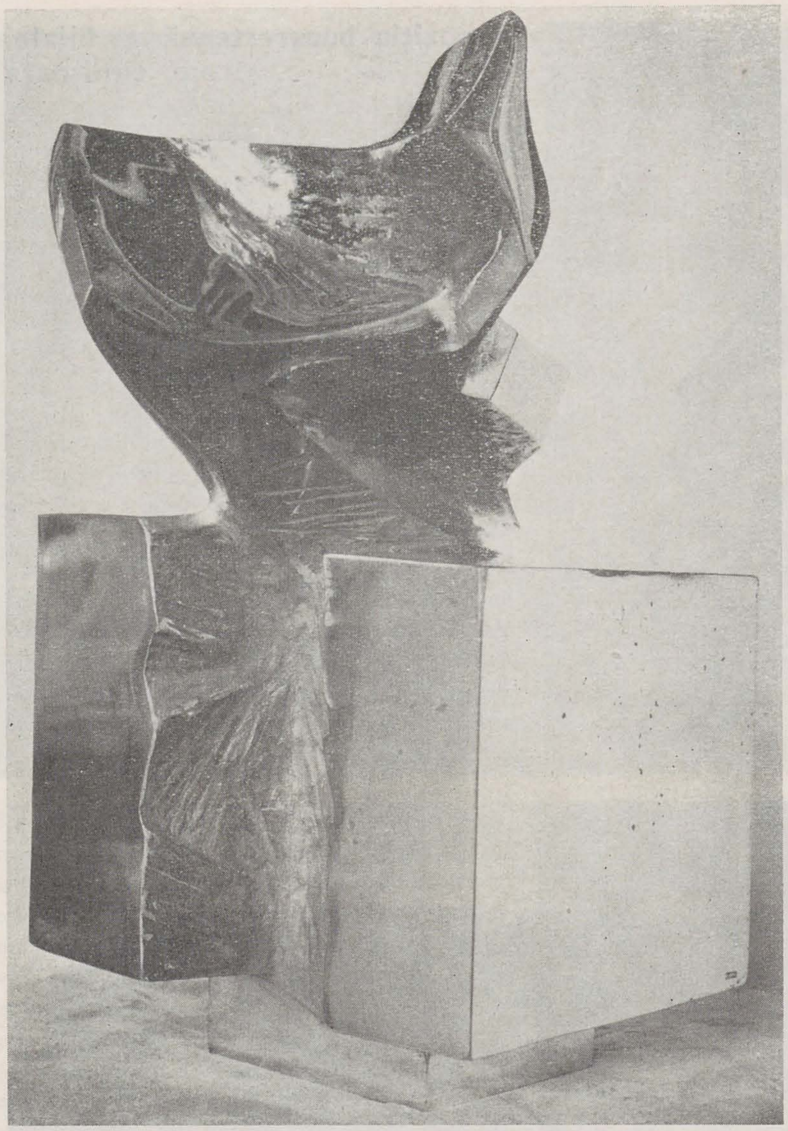
vația este valabilă și pentru artele focului, ceramică sau sticlă, lucrările prezentate onorîndu-i pe autorii lor: Iulia Dinescu, Vasile Lihor-Laza, Elena Tulcan Pădean, Ion Oprescu.

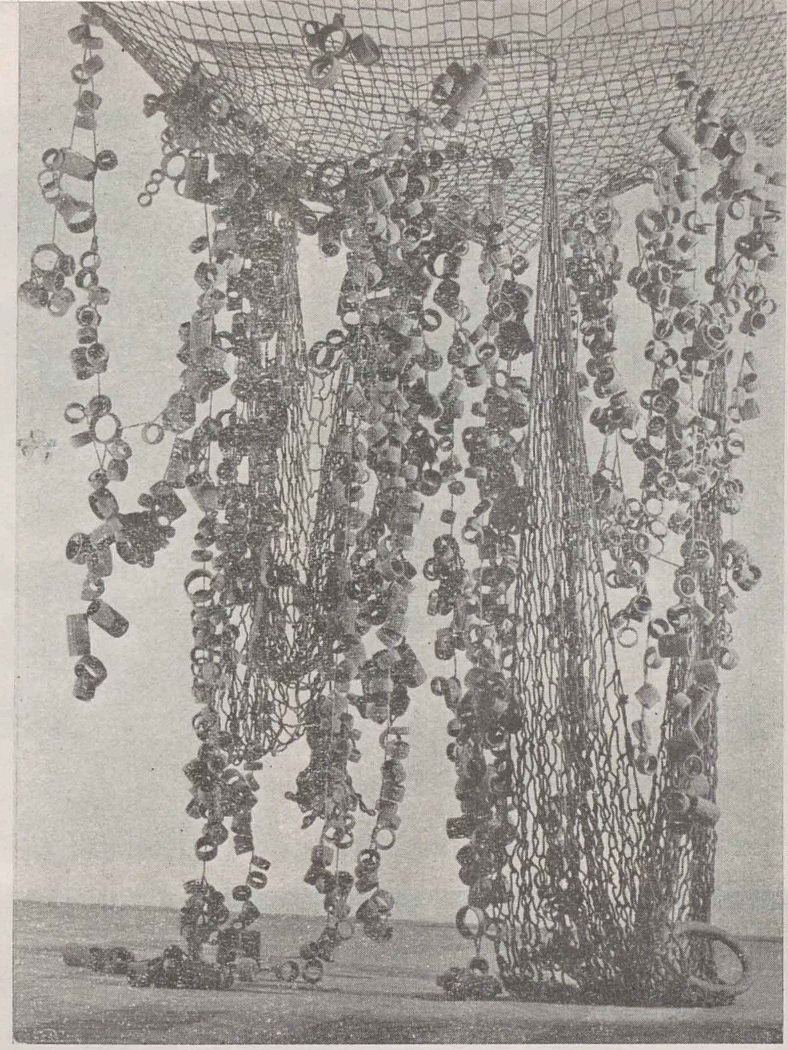
Incursiunea noastră prin expoziția timișoreană nu este, nu ar putea fi, exhaustivă. Credem însă că un adevăr fundamental poate fi reținut și subliniat: prin problemele de ordin formal, dar mai ales prin deschiderea și complexitatea ideatică, artiștii metropolei bănățene binemerită în marele concert al artelor românești contemporane.





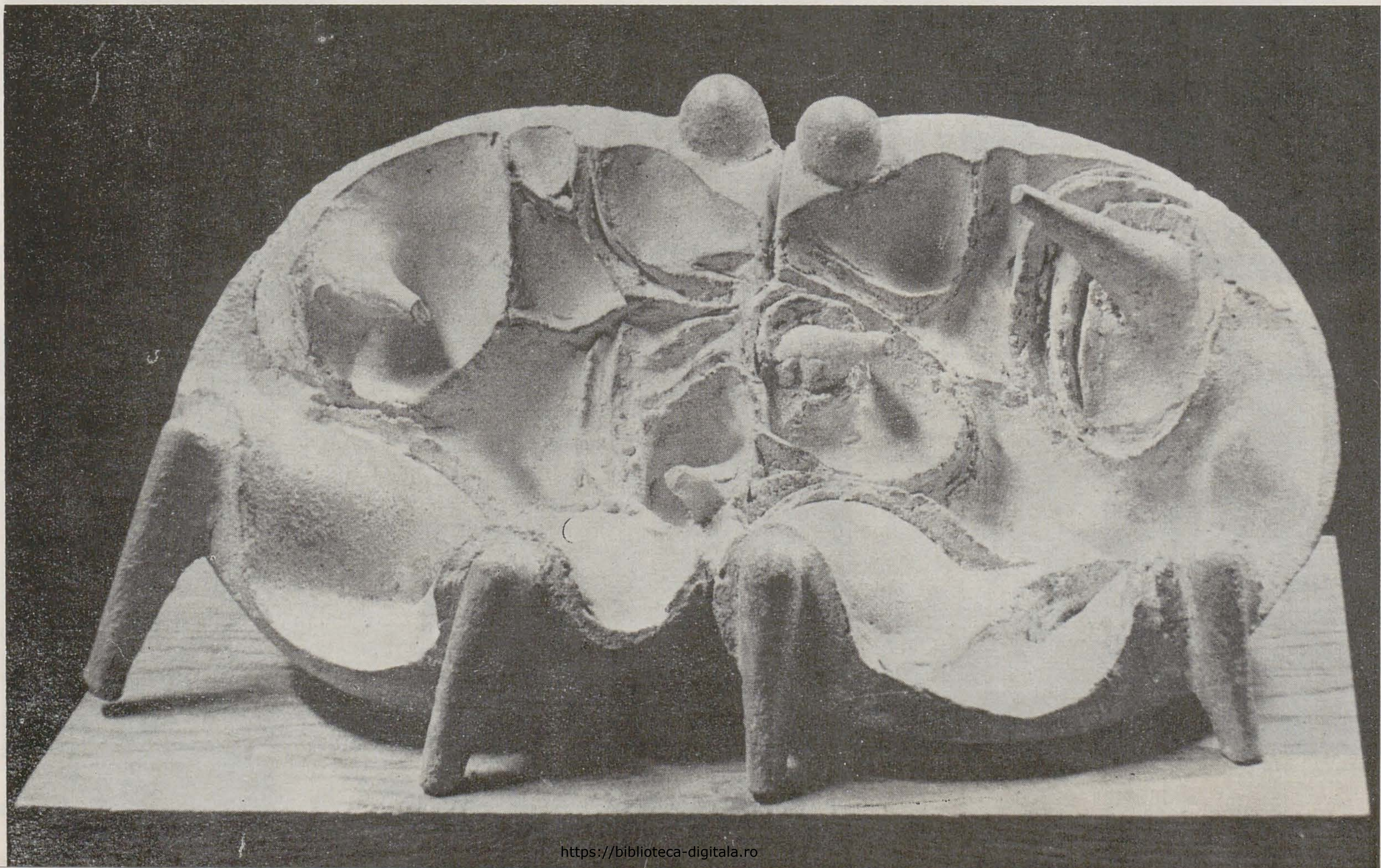
https://biblioteca-digitala.ro



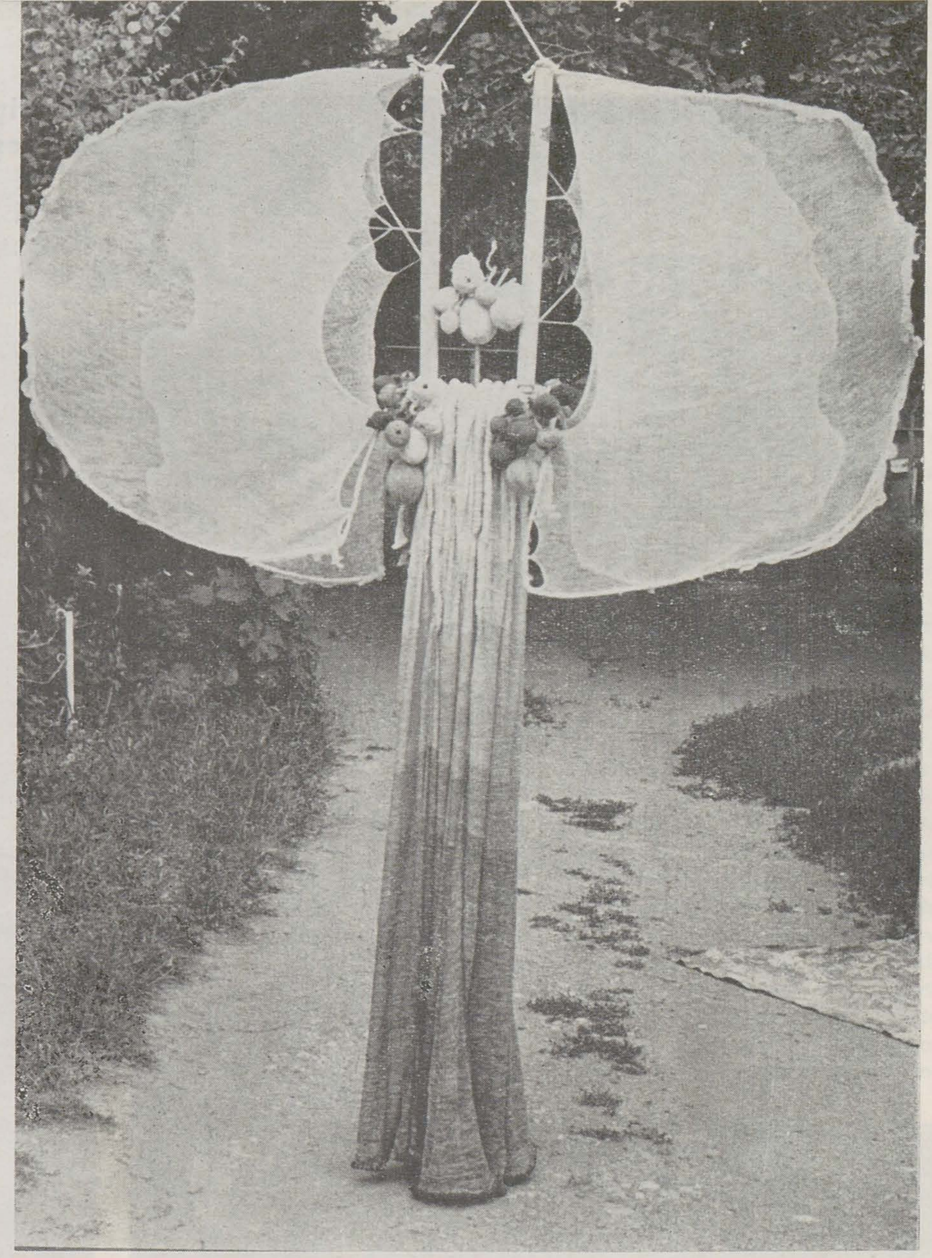


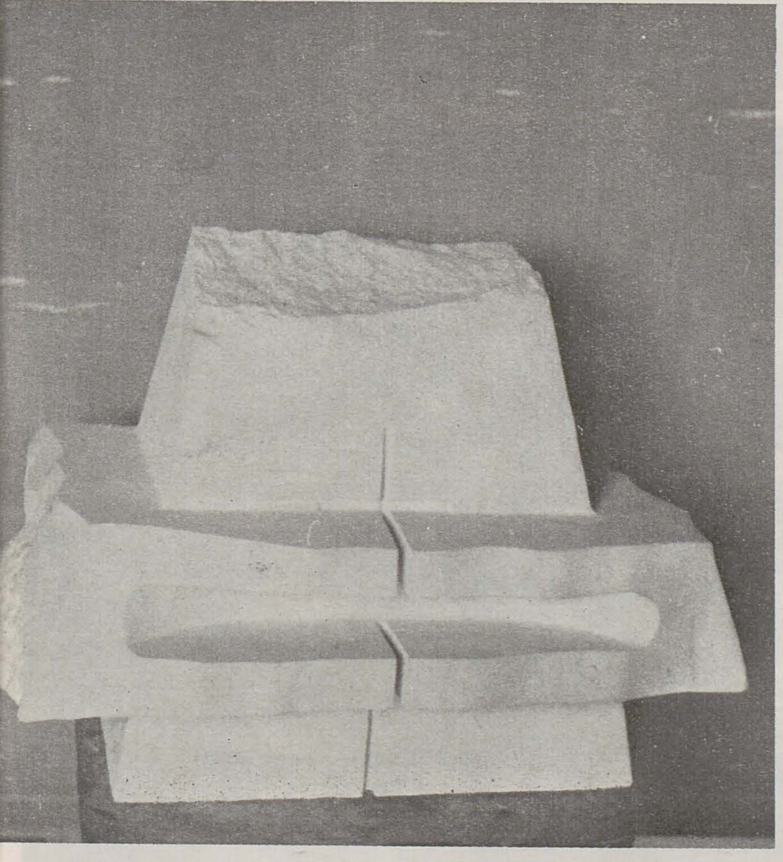
1. Jecza Peter: Erupție, bronz
2. Ziman Vitályos Magda: Compoziție, textil
3. Szakats Béla: Sfere locuite, gresie

p. 11 1. Olivia Moga: Univers vegetal, tapiserie
2. Baumeister Ana-Maria: Fluture, textil
3. Adrian Ioniță: Capcană, marmoră
4. Jecza Biró Klára: Tinerețe, tapiserie

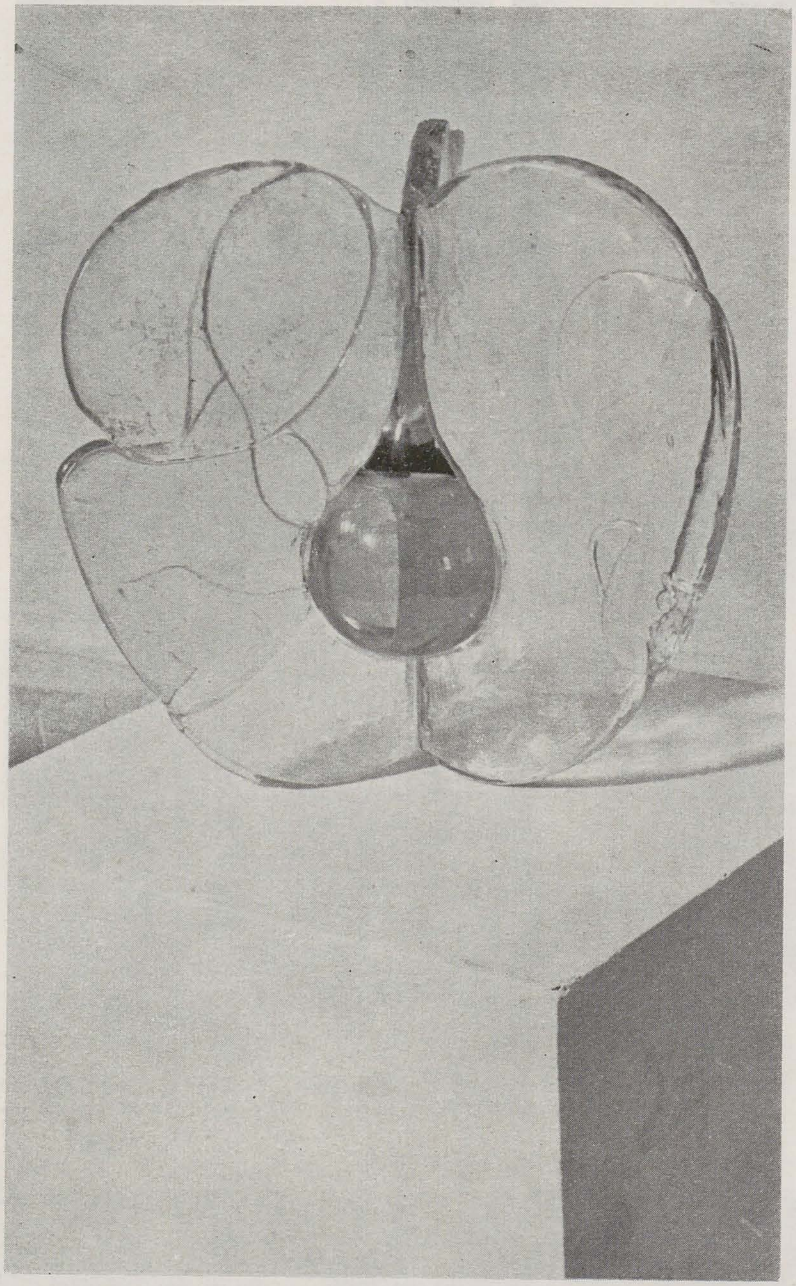


https://biblioteca-digitala.ro

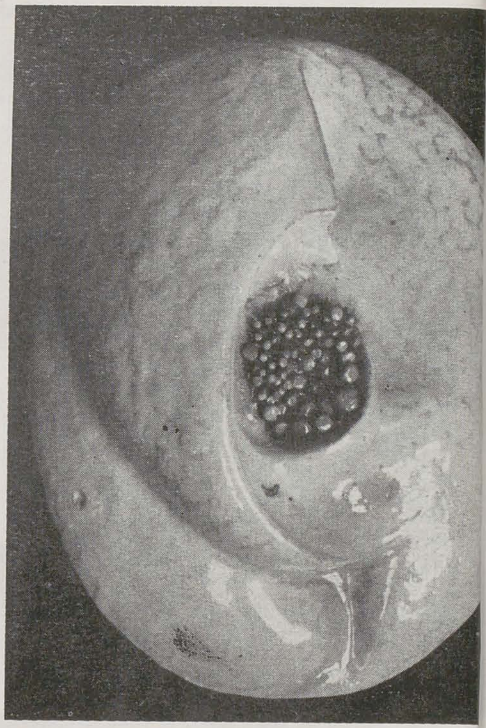




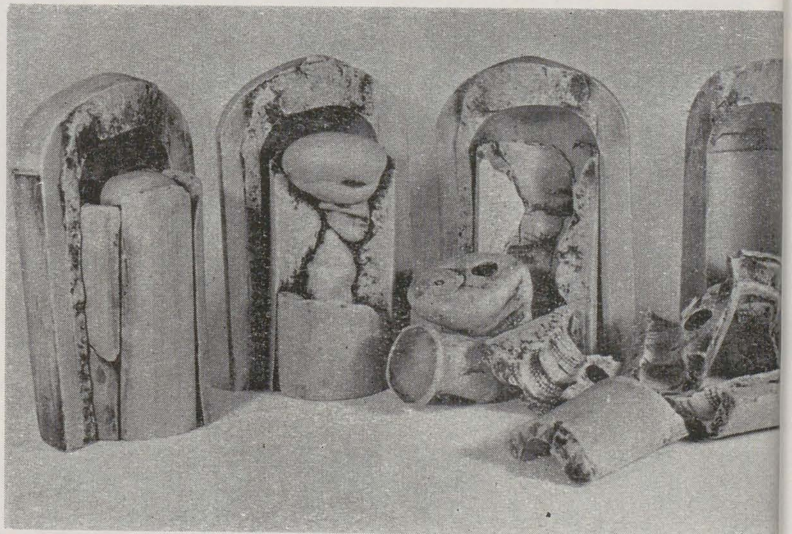
https://biblioteca-digitala.ro

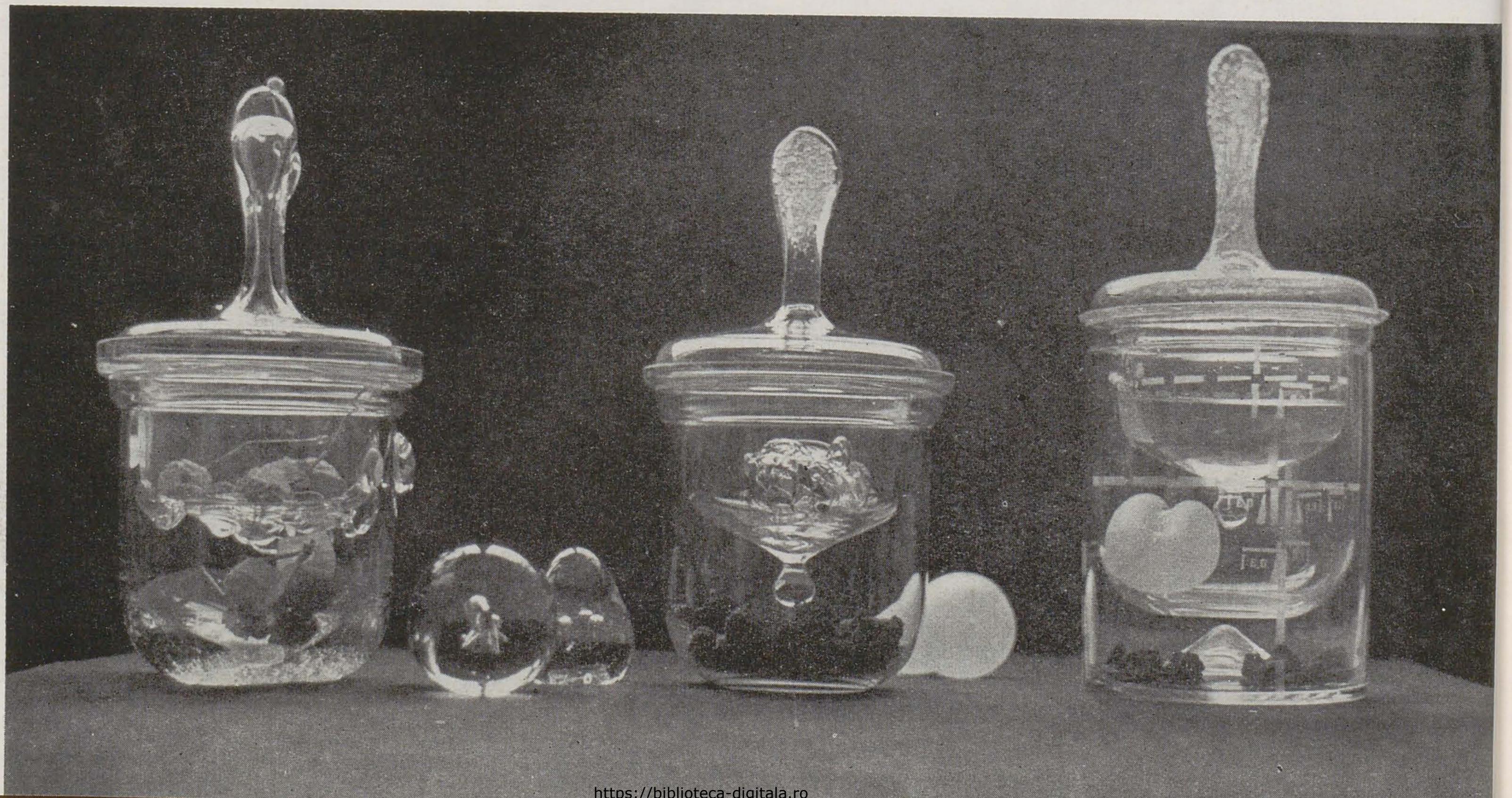


expoziția bucureșteană a filialei u.a.p. timișoara



1. Ion Oprescu: Zbor, sticlă
2. Iulia Dinescu: Geneză, argilă smălțuită
3. Lihor Laza Vasile: Bolți, porțelan
4. Elena Tulcan Pădean: Recipiente, sticlă





https://biblioteca-digitala.ro

artiștii ieșeni la dalles

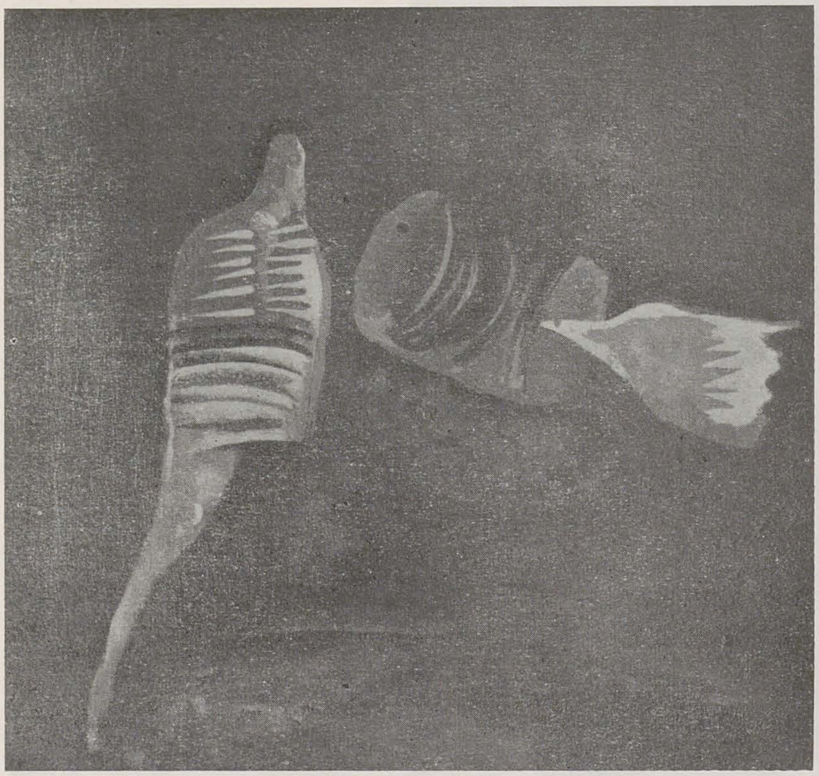
1. *Dan Covătaru: Portret, lemn*
2. *Iftimie Bârleanu: Portretul lui Mihai Sadoveanu, lemn*
3. *Dan Hatmanu: La liceu, ulei*

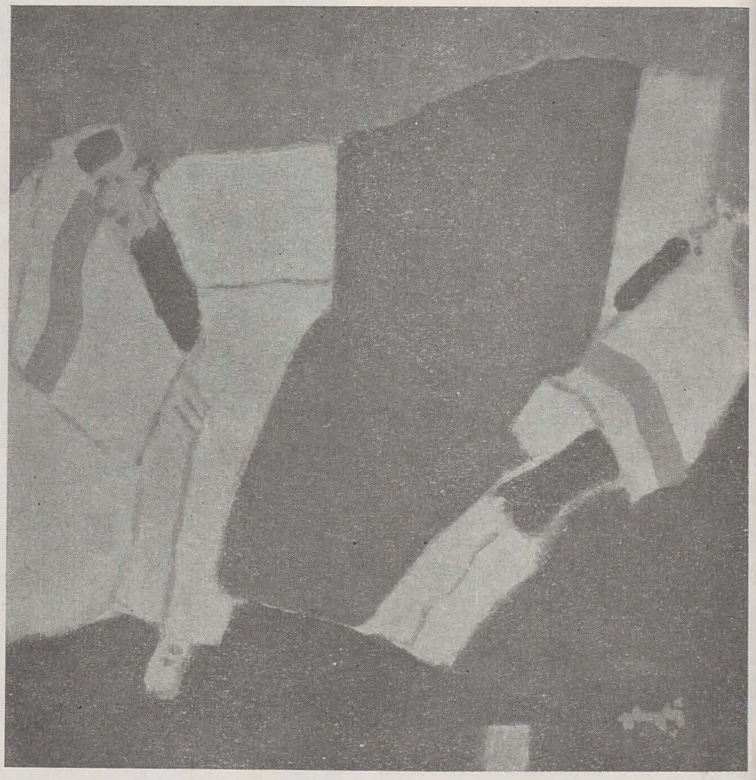
mihai ispir

În șirul manifestărilor ce prezintă periodic, la București, activitatea unor centre de creație din țară, expoziția artiștilor ieșeni a reușit să închege imaginea unui ansamblu cu profil omogen, deși alcătuit din individualități neconfundabile.
Această « unitate în diversitate » se întemeiază, fără îndoială, pe un fond aperceptiv născut din ceea ce s-ar putea numi spiritul *artistic* al locului, cristalizat și pe parcursul epocii moderne, într-o continuitate formativă, cumulînd datele constitutive ale unei adevărate « școli » artistice.
La întrebarea dacă există o pecete particulară imprimată, la Iași, deopotrivă plasticii contemporane, orice vizitator obiectiv al expoziției de la Dalles nu poate răspunde, credem, decît afirmativ. Nu ne încumetăm,

firește, să deslușim, în rîndurile ce ne stau la dispoziție, în ce constă această particularitate, în toate detaliile ori motivațiile ei interioare. Ne-am îngădui numai a discerne, ca simplă observație generală, de privitor, un chip foarte nuanțat — și selectiv — de asimilare a noului, prin raportarea necontenită la o anumită tradiție « de atelier » ce implică, între altele, atenția specială acordată expresiei senzoriale, materiei artistice, în ultima analiză, acelor calități care fac deobicei, în plastică, bucuria « cunoscătorului ». Artiștii ieșeni își cunosc bine, cum se spune, « meseria », o etalează adeseori cu plăcere (niciodată cu ostentație) și faptul are semnificația sa, dacă ne gîndim de pildă, la avertismentul dat, cu decenii în urmă, de Chirico, pictorilor moderni, nu odată neglijenți — programatic, unii — cu aspectele doar în aparență secundare, ale meșteșugului, ale tehnicii de lucru.
Față de acum patru ani, cînd a avut loc vizita revistei « Arta » la Iași, sînt și nu sînt — de la caz la caz — « noutăți ». Chestiunea ține, în cele din urmă, de opțiunile fiecărui artist în parte, dar faptul că apar unele lucrări nu chiar de ultimă oră, arată că s-a avut în intenție și o ilustrare mai amplă a muncii din ultimii ani a plasticienilor ieșeni.
Prezent simultan la Muzeul de artă al Republicii cu o expoziție dedicată Iașului (vezi în acest număr al revistei articolul lui Gheorghe Cosma), *Dan Hatmanu* a înfățișat, la Dalles, secvențe din ciclul de picturi « Autoportret în timp » și din seria desenelor intitulate « Orele Parisului ». Am admirat din nou ingeniul imaginativ al pictorului, ca și ingenuitatea-i necontrafăcută, dimensiuni ale unei atitudini artistice cu totul aparte, instalate în orizontul figurativului. « Autoportretele » sînt fragmente de memorie afectivă, pigmentate de un umor cu accente uneori grave, alteori blînde, un umor înțelept, sau, pentru a folosi un termen mai adecvat poate, « hîtru », tincturat de acidulări expresioniste ce subliniază, parcă, articularea imaginilor ca variante în jurul vechiului motiv al « lumii - scenă de teatru ». Dacă în « Autoportrete », comicul întruchipează un fel de alternativă lucidă, propusă de pictor « părții de umbră » a lumii (nu ignorată, ci anihilată prin familiară jovialitate, ca în snoavă), în « Orele Parisului » umorul devine urmuzian, asocierile (de obiecte, piese vestimentare, etc.) absurde; nu e însă vorba de un absurd malefic ci de unul — din nou — blînd, surîzător, domesticit de o « năstrușnicie » a in-

https://biblioteca-digitala.ro

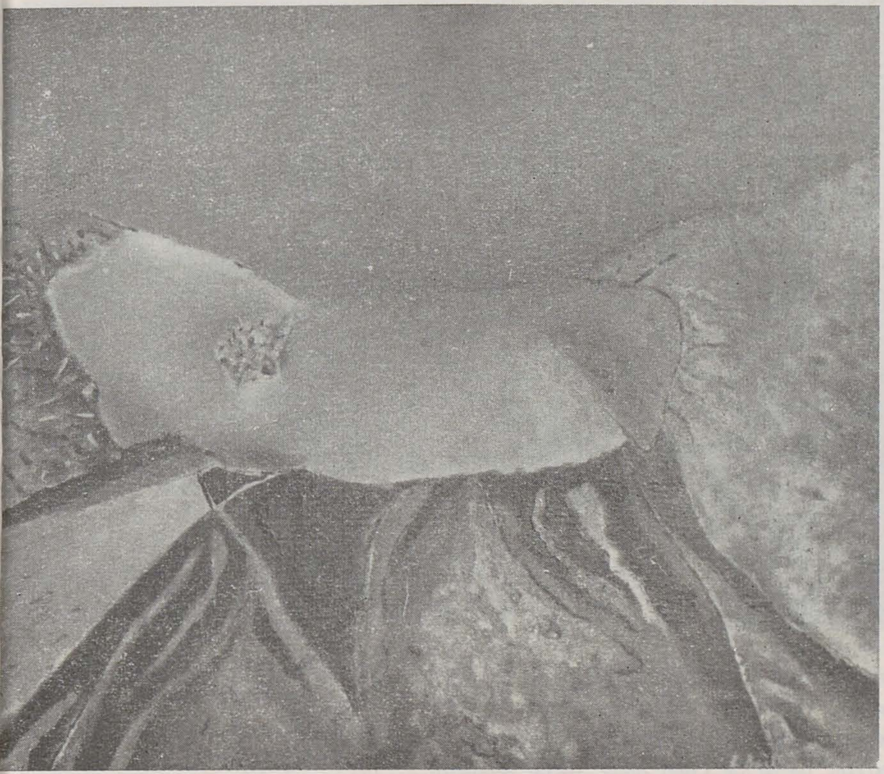




venției apropiind în chip miraculos malurile Senei și cele ale Bahluiului. Grupajul lui *Iftimie Bârleanu* este cel al unui sculptor a cărui robustețe creatoare — impresionantă — se manifestă cu puterea calmă a unei împlinite, asumate experiențe artistice, pe coordonatele tuturor genurilor practicate, de la portret la ecvestra monumentală. L-am recunoscut pe autorul de viguroase efigii statuare (« Ștefan cel Mare », la Suceava și Vaslui, « Dosoftei » la Iași, etc.) în macheta monumentului ecvestru al lui Bogdan Vodă, probă de echilibru compozițional dinamic, de impostare energică a volumelor potrivit unei pluriaxialități deslușite, ce refuză retorica exterioară în favoarea intensității expresive a gestului. Rezolvarea temelor simbolice (« Victorie ») beneficiază la rîndu-i de aptitudinea specială a sculptorului pentru esențializarea firească a figurii umane, într-un limbaj spațial cursiv, chiar și atunci cînd asimilează unele note mai dramatice. Ne-am reîntîlnit, în fine, cu arta de portretist a lui Iftimie Bârleanu prin cîteva exemple edificatoare în lemn sau bronz (am cita, de pildă, portretele lui Sadoveanu și Ibrăileanu, ambele în lemn). Natura artistică genuină a sculptorului se întrezărește aici cu claritate: pe de o parte atașamentul pentru antropomorf, pe de alta impulsul spre acuzarea frustă a caracteristicului, dezvăluind, filtrat, ceva din forța stilizărilor arhetipale ale cioplilurilor țărănești.

Cîteva alte centre de interes ale expoziției s-au alcătuit dintre panourile rezervate, la parter, picturii. Selecția lui *Adrian Podoleanu*, în factura și tematica (portrete, naturi statice, multe cu flori) tradițional asociate « motivului », a ilustrat preferința autorului pentru gamele de griuri, îndeosebi de griuri calde (« Portret în gri » se intitulează simptomatic o lucrare). Discreția coloristică se îmbină însă pretutindeni, la Adrian Podoleanu, cu o solidă restituire a formei. *Val Gheorghiu* și-a realizat un încîntător panou cu virtuți, am spune, deopotrivă ambientale, datorită unității concepției lucrărilor. O concepție de acum cunoscută, ce transformă cîmpul compoziției într-un spațiu de reflexie a stărilor de suflet delicate, indicibile, muzicale. Vocabularul vizual al pictorului — care rămîne un poet al armoniilor subtile, calde, nobile — are grația sa autonomă, dar fire invizibile îl leagă de o realitate mai puțin a concretului cît a duratei, a timpului interior. De aceea arta lui Val Gheorghiu nu se asimilează, de fapt, « fotoliului confortabil » ci propune un succedaneu de momente declanșatoare ale dispoziției spre visare, ca preambul cuvenit și util, al călătoriilor în imaginar. În « spontaneismul » ei se simte permanenta vibrație a poeticului, care-i procură atît temele fundamentale cît și delectabilele variațiuni țesute în jurul acestora. Alături, am regăsit în pictura lui *Corneliu Ionescu*, exuberanța fantastă, un temperament dinamic, înclinat spre dezvoltări amplu orchestrate, alternînd contrastul cromatic și topirile în nuanță, dar înțelegînd să păstreze comunicativitatea cu privitorul prin tușa alertă, de eboșă, chiar și acolo unde tendința spre povestire se adîncește, iar atmosfera dobîndește calități oarecum scenografice. *Ion Neagoe* ne-a apărut ca un artist laborios, în sens mai curînd intensiv decît extensiv, un artist care-și prepară atent « ieșirile » în public, respectîndu-și și valorificîndu-și la maxim bogata înzestrare. Pictorul e îndeosebi atent la consistența materială a realității — încearcă și o interesantă actualizare a tradiției lui Octav Băncilă — iar dialogul său cu pînza și cu uneltele are aproape necontenit un caracter de înfruntare, de luptă. Mărturisim însă că victoriile cele mai prețioase le-am deslușit

https://biblioteca-digitala.ro



pag. 14

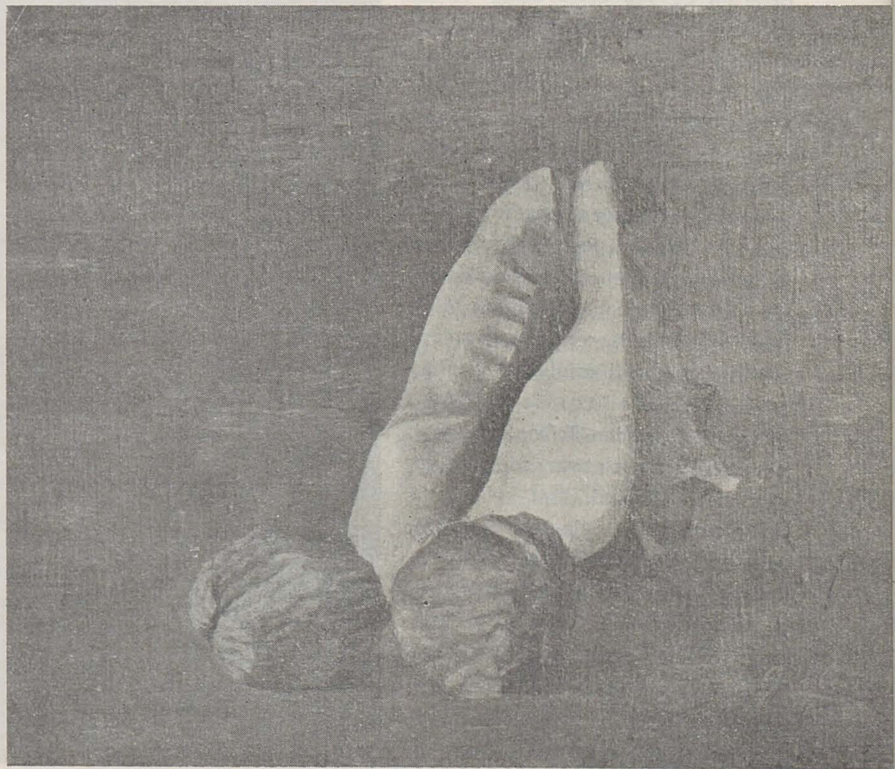
1. Ioan Gânju: Păsărar, ulei
2. Val Gheorghiu: Compoziție, ulei
3. Ion Neagoe: Forme vegetale ulei
4. Liviu Suhar: Viziune, ulei

pag. 15

1. Bogdan Bârleanu: Germinație, ulei
2. Adrian Podoleanu: Sonia, ulei
3. Corneliu Ionescu: Ofrandier I, ulei
4. Dimitrie Gavrilean: Scoica, ulei

atunci cînd percepția concretului e transfigurată, de pildă prin apropierea perspectivală insolită, așa cum se întîmplă în « Forme vegetale ». Cu o suită de mici compoziții populate de elementele iconografiei sale subiective atît de originale, *Ioan Gânju* s-a înfățișat același virtuoz în mînuirea secretelor resorturi ale unei lumi de morfeme cu substrat abisal. Microcosmul său, în a cărui substanță rară folcloricul mitologic e desăvîrșit asimilat, se alcătuiește acum, uneori, dintr-un număr redus de « personaje » (categorie ce însumează figuri pseudo-antropomorfe sau zoomorfe și entități plastice independente), ceea ce conduce la concentrarea cîmpului expresiv, fără a-i diminua acestuia puterea de fascinație derivată din aeru-i singular, tulburător, neliniștitor. La *Liviu Suhar* accentul pe evocare devine mai pronunțat, în cadrul excursului propriu în universul tradițiilor populare, unde anecdoticul e peste tot ocolit cu grijă. Există, desigur, o anumită epicitate în felul cum Suhar își țese stafajul, alteori o lume de teatru folcloric e sugerată cu rafinament, dar discursul pictural se însoțește, obișnuit, de o penetrantă dimensiune rapsodică (nu sînt întîmplătoare astfel frecventele referiri muzicale) ce-l apropie de eposul baladesc. Tonalitatea dominantă nu-i însă explozivă, ci crepusculară, tainică, melancolică. Povestirea e înlocuită cîteodată de reperele unor situații onirice (« Viziune »). Nostalgia coboară și asupra frumoaselor naturi statice, unde amintirea unui Morandi se întrevede foarte personal reformulată. *Dimitrie Gavrilean* e la rîndu-i, de multă vreme, un « povestitor » cu totul special. Definitoriu ar fi, pentru el, fabulosul atins, precumpănitor, cu ajutorul unor procedee pur plastice și în primul rînd prin modul de tratare a pastei picturale. Așternută în straturi bogate, triturată sau netezită, de regulă densificată, materia preia, la Gavrilean, o parte din funcțiile culorii și chiar ale formei. Fabulosul se încheagă pe aceleași făgaș, inventat din aproape în aproape, al devenirii plasmei materiale a imaginii. Desenul, recuperator nu odată al unei grafii « naive », pare a se individualiza literalmente din alcătuirile pigmentului. Această relație șocantă dintre planul senzorial și cel spiritual al picturii trimite întrucîtva la estetica simbolistă și pe alocuri la arta unui Gustave Moreau, dar firește asemenea legături nu privesc nicidecum vreo filiație stilistică directă (motivațiile și uneltele sînt diferite) și se cer avansate cu multă prudență.

Un grupaj substanțial expune la parter *Bogdan Bârleanu*. El e prezent cu lucrări din ciclurile « Germinație » și « Zbor » (ulei și guașă), cele mai multe inedite. Ca și în alte dăți, (avem încă în memorie personala sa bucureșteană) tînărul artist ni se prezintă ca un vizionar care privește pictura « dinăuntrul » ei. Pornind de la un model în principiu « peisagistic », interpretat însă pînă la totala metamorfoză, el îi suprapune structuri informale unde energia scriiturii sale și un particular « luminism », ale cărui gradații emană din însăși masa colorată, sînt pe deplin valorificate.



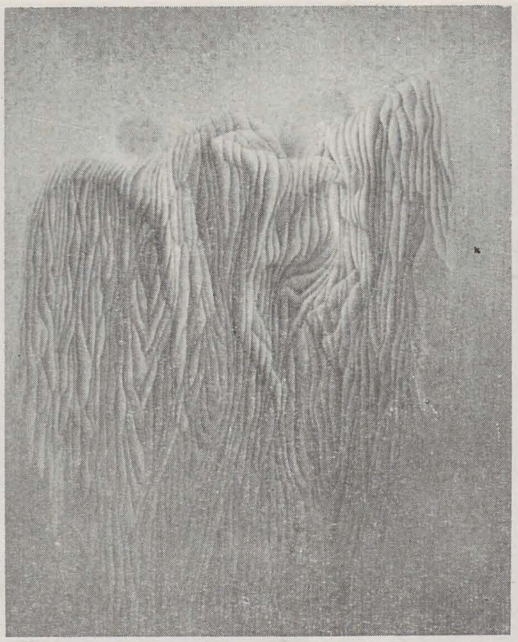
https://biblioteca-digitala.ro

Pămîntul și aerul, telurícul și uranicul, devin la Bogdan Bârleanu categorii primordiale, aflate într-o benefică, impetuoasă confruntare. Dialectica intimă dintre realitatea picturii și pictura-ca-reprezentare amplifică semnificația imaginilor, pe care sunetul plin al culorii așează o amprentă decisivă. Că aspectele cele mai variate ale « irealismului » (termenul este al lui H. Focillon) îi preocupă pe ieșeni, ne-o demonstrează și *Alexandru Ichim* cu personajele sale parțial ascunse sub diafane concrețiuni organiciste, o formulă interesantă deși cam monocordă, de efect oniric. Dispunînd de o tehnică sigură și de o apetență bine dirijată pentru paradoxul contrastelor rafinate în ordinea invenției figurative, *Valeriu Gonciariuc* aduce printre « narativi » o remarcabilă prospețime a timbrului coloristic, adecvată de altfel iconografiei sale predilecte, primitivist — « naive ». Imageria fantastă — gracilă, transparentă — se adaugă la *Gabriela Agafiței* pe un fond de « pictură pură », manevrat cu pricepere. Și pentru a rămîne în continuare în zone de preocupări mai mult sau mai puțin înrudite, să menționăm și alte cîteva prezențe incitante: *Gabriel Brojboiu*, un suprarealist « insomniac » (ca să folosim un titlu de lucrare) visător neliniștit și tandru, a cărui pictură are o ciudată amprentă « boemă »; *Bartos Jenö*, cu personajele sale solitare ori însingurate, desprinse parcă din narații începute și întrerupte; *Marcel Pavel*, la care imageria ludică și clovnescă e scoasă oarecum de sub zodia « povestirii » și introdusă în scene unde relația dintre personaje și elemente devine aluzivă, iar dinamismul, asociativ. *Mircea Ispir*, apăsînd pedala unor efecte similare, în figuri izolate, individualizate sau generice, unele (« Actorul ») suscitînd un anume dramatism vorelian; *Dumitru Foca*, neoromantic în cosmografiile sale abstracte, născute din catifelate iluminări turbionante; *Dan Perjovschi*, la care metafora armurii ca înveliș al golului, al vidului, e însoțită de subtilități ale substanței colorate; *Constantin Tofan*, artizan al fantasticului halucinant, condensat în stranietatea luminii.

Un pictor tînăr deja foarte stăpîn pe mijloacele sale este *Traian Mocanu*. Îl atrag deocamdată, diferite categorii de teme, aproape toate aflate însă într-un fel sau altul, la limita expresionismului abstract, zonă unde artistul evoluează cu siguranță. Ne-a convins îndeosebi « Forme ale naturii IV », o pînză ce dezvăluie temperament, largheţe, căldură a tonului și libertate a gestului, pornind de la pretextul naturii statice. Pe cînd o personală a lui Traian Mocanu la București?

Aderent la densitatea materială a lucrurilor, *Vasile Istrate* îi împrumută o tentă de asprime decorativă, simplificatoare. Trei peisaje citadine de *Gheorghe Brădățeanu* au restituit aspecte din « dulcele tîrg . . . » Atașante prin grăitoarea atmosferă melancolică, ele evită pitorescul datorită unui cromatism « bacovian ».

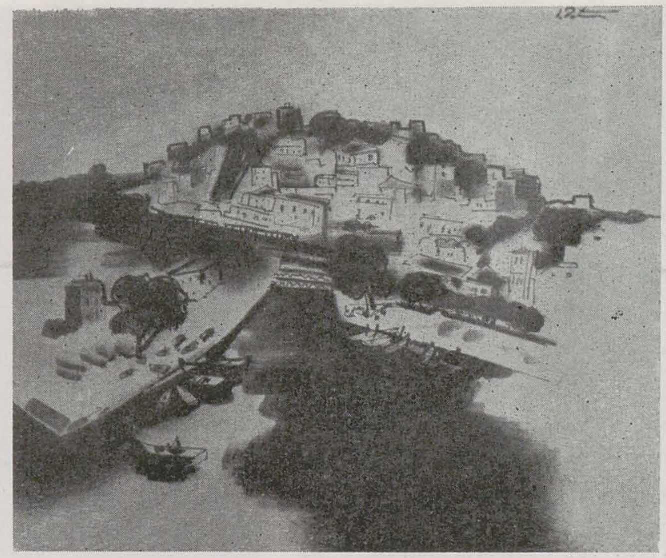
Am regăsit vechiul Iași și într-un peisaj de *Călin Alupi*, pictat asemeni celorlalte lucrări ale elevului lui Tonitza, în linia tradiției interbelice a sentimentului plastic. *Mariana Elaș* readuce în atenție într-un mod desigur mai distanțat (nu și distant) aceeași tradiție; lirismul și concizia viziunii peisagistice sînt evidente, totul părînd a fi temeinic pregătit pentru ca timbrul individual să poată prevala.



1. *Alexandru Ichim: Stegari, ulei*
2. *Gheorghe Brădățeanu: Străzi cu copac, ulei*
3. *Valeriu Gonciariuc: Compoziție, ulei*

Liliana Gonciariuc stilizează forma în geometrizări diafane, vag ornamentale. Harnic și prolific, *Gheorghe Maftei* se apropie la rîndu-i de exigențele decorului muziv, estompînd mereu constrastele, fără a opera însă și rectificări ordonatoare în substanța reprezentării. Corect și ne-« zgomotos », *Nicolae Ciochină*. Spre șarja grafică, *Ioan Pencea*. Peisagistă agreabilă, *Maria Lazăr*, identificată destul de greu — ca nume — în absența etichetei lămuritoare. (S-ar părea că etichetele au constituit una din problemele expoziției, judecînd între altele și după multiplele caractere sau formate grafice în care — cele existente — au fost redactate).

https://biblioteca-digitala.ro



Închizînd paranteza acestei rezerve legate de organizare, să trecem la sculptură. *Vasile Condurache*, pe care l-am cunoscut la Iași prin intermediul unor lucrări de factură stilistică diversă, unificate însă de senzualitatea calmă a volumetriei, a prezentat acum prioritar compoziții cu subiectul « maternității », realizate într-o morfologie curbilinie, dominată de convexități. Foarte solidă, selecția lui *Dan Covătaru*. Varietatea investigației sculptorului e neîndoielnică, de la arhaismul portretelor sau plăsmuirilor arhetipale («Himeră») la rigoarea abstractizantă ori la modelajul pictural. Dincolo de această efervescență experimentală se întrezăresc statornic în sculptura lui Covătaru un simț particular al « economiei » formei, o tendință centripetă, de gradație a volumelor adiacente în raport cu ideea generativă primordială, o accentuare nu a epidermicului ci a « miezului » structurii spațiale, o funciară sobrietate și un chip net de a decupa siluetele volumului, fără a-i secătui consistența. Să adăugăm discernămîntul intervențiilor cromatice (accentuînd culorile firești ale metalului și lemnului sau contrazicîndu-le prin suprapuneri neașteptate). Abil modelator (transpunerile în gresie o dovedesc) *Ioan Antonică* adoptă, în lemn, o manieră a prelucrării folclorice. Ca portretiști s-au înfățișat *Ioan Buzdugan*, atras de moliciunile specifice sculpturii « prin adăugare » și *Dumitru Căileanu*, cu o efigie istorică. *Lucreția Dumitrașcu Filioreanu* a semnat compoziția alegorică « Muntele ».

În domeniul graficii, *Ioan Petrovici* a făcut o frumoasă demonstrație de limbaj lapidar prin suita crochiurilor sale în tuș, « Amintiri din călătorie ». Desenele recompun, dincolo de elementele recognoscibile — ce refuză însă și ele tiparul obișnuit al « vedutei » — jurnalul unei experiențe subiective. Scriitura viguroasă și totuși nuanțată, neocolind vecinătățile dramatice, definește un sintetism plin de nerv, cu alură pe alocuri japonistă. *Dragoș Pătrașcu* s-a ilustrat din nou ca un virtuoz uimitor al hașurii, oferind — în creion — iluzia gravurii cu acul, fără a se limita însă însă la simpla exploatare a darurilor sale în ordinea manualității. Autor de montaje vizionare bazate pe ideea metamorfozelor miraculoase, născute, unele, din saturniene melancolii, Dragoș Pătrașcu folosește cu eleganță pauzele, « litotele » de obîrșie suprarealistă, în spiritul unei iluzii a iluziei, rezultante a jocului dintre semn și reprezentare. Dragoș Pătrașcu ni s-a impus și acum drept unul din foarte înzestrații graficieni ai tinerei generații. Experimentatul acuarelist *Constantin Radinschi* ne-a transportat în atmosfera pătrunzătoare a unor « dumbrăvi » sadoveniene. Un alt acuarelist, *Eugen Mircea*, s-a dovedit un mirabil autor de peisaje, preocupat de rezonanțele lăuntrice ale vizibilului. El știe să capteze lumina orelor tîrzii sau a celor aurorale, cînd contururile își pierd claritatea, pămîntul și cerul sînt învăluite în ceața tuturor reveriilor, pădurile își adîncesc misterul. În fața acuarelelor lui Eugen Mircea, corespondențele muzicale apar la îndemînă: cantilena flautului sau sunetul grav al buciumului. Senzația e mereu restituită din perspectiva ecourilor ei afective, și nu odată culturale. Din codrii redați, altfel, cu savoarea impresiei directe, aștepți în orice clipă să se ivească personaje romantice. Pasionată de monotip, adesea în cheia unui abstractism liric, ne-a apărut *Ecaterina Popp-Petrovici*. De variate posibilități imagistice dispune *Agneta Covrig*, care a găsit în universul Deltei afinități elective, puncte de pornire pentru transpunerile-i grafice.

Artele decorative au fost ilustrate de două autoare de tapiserii: *Felicia Buliga*, cultivînd cu finețe impresia picturală, și *Anica Bodescu*, reunind tehnica haute-lisse și împletitura în montaje unde elementul volumetric și « căldura » fibrei dețin o funcție însemnată.

Astfel ni s-a destăinuit, la început de iarnă, Iașul artistic al anilor '80. A fost o întîlnire benefică, utilă, avînd și virtuțile unei « secțiuni » prin ateliere; o întîlnire, ce, neîndoielnic, pretinde a fi periodic reiterată.

1. Traian Mocanu: Forme ale naturii IV, ulei
2. Ioan Petrovici: Peisaj, acuarelă

3. Dragoș Pătrașcu, Geneză, desen
4. Eugen Mircea: Peisaj, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

dan hatmanu

iașul • evocare sentimentală

gheorghe cosma

« Dacă din întîmplare faci o plimbare sentimentală pe colinele care încing Iașii . . . poetule, ascute-ți creionul; artist pregătește-ți penelul . . . »

ALECU RUSSO
Iașii și locuitorii lui la 1840.

Afectiv legat de « dulcele tîrg al Ieșilor », Dan Hatmanu închină citadelei de pe cele șapte coline un ciclu de peisaje, cu străzi și case, vechi și noi, în care « își transcrie gîndurile, stările lirice, evocările, visurile, imboldirile imaginației, contopindu-le în viziuni sintetice, în metafore picturale » — cum scria Petru Comarnescu.

« Am adus Iașul la București » spunea pictorul, cu o neascunsă mîndrie, la vernisajul expoziției sale de la Muzeul de Artă al R.S. România. Vernisaj sărbătoresc cu public mult, dornic să cunoască un reprezentant de elită al Moldovei de azi, la care au luat cuvîntul directorul muzeului Al. Cebuc, poetul Marin Sorescu, cu o interesantă alocuțiune despre semnificația poetică a operei artistului, și criticul de artă Dan Hăulică, legat și el sentimental de metropola culturii moldovene, regăsind în desenele și tablourile lui Dan Hatmanu, nu fără nostalgie, « timbrul inimitabil al Iașului » care evocă « o mare realitate » a istoriei și spiritualității românești.

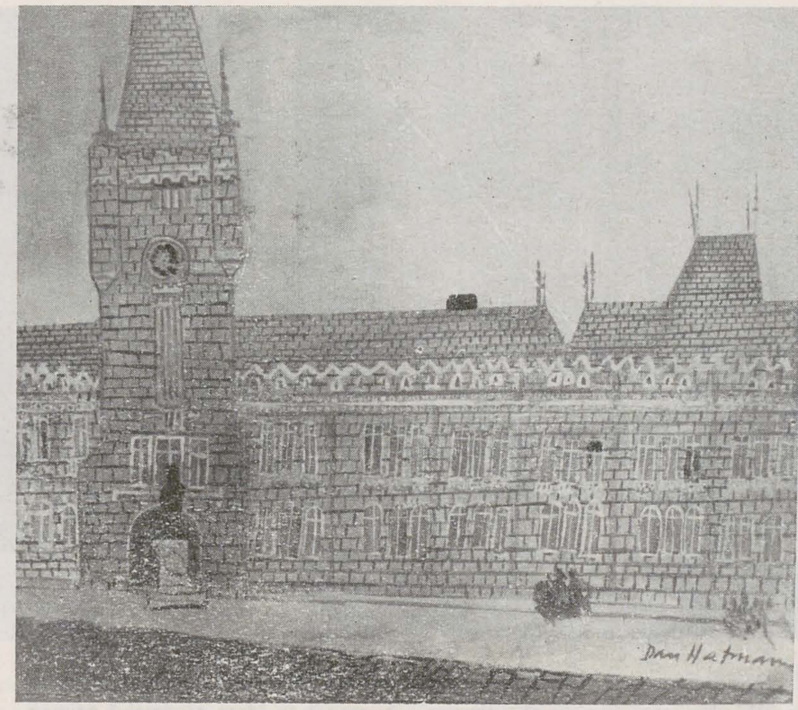
Dacă în această expoziție Dan Hatmanu s-a oprit la un amplu ciclu de peisaje din urbea sa, se știe că fostul elev al lui Corneliu Baba s-a remarcat adeseori ca bun portretist cu putere de investigație psihologică, fiind și autor de compoziții figurative și de naturi moarte.

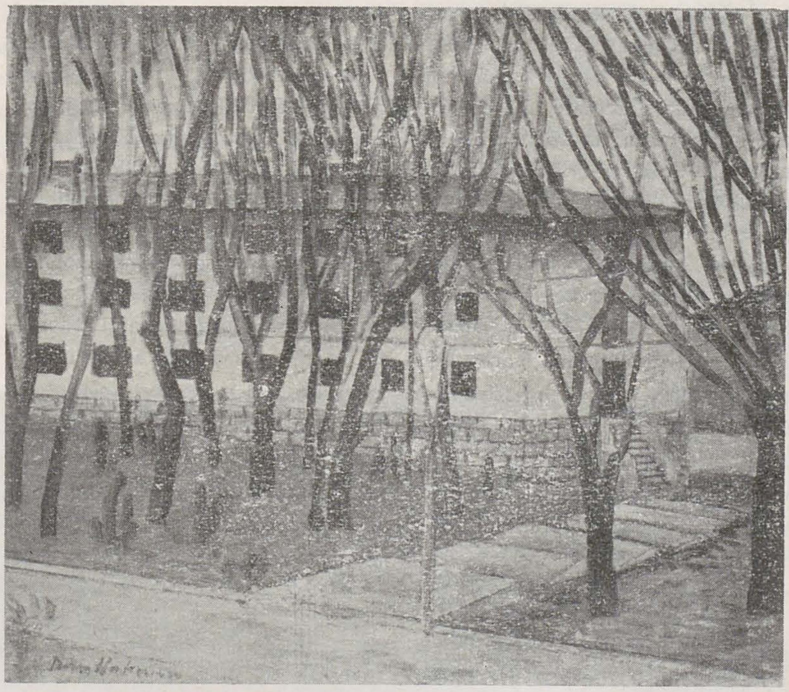
În ceea ce privește peisajul citadin, aceasta constituie o pasiune de totdeauna a artistului. În 1956, el expunea în sala « Nicolae Cristea » din București » «Aspecte din Cehoslovacia », iar în 1963 la Galeria Simeza « Aspecte din Leningrad », ca în 1975 să prezinte într-o expoziție personală la Suceava « Iașul amintirilor » și să participe cu peisaje la expoziția tematică « Arta și orașul » de la Galeria Nouă din București. Între ultimele sale expoziții personale, deschise la Iași, se remarcă « Note de călătorie din Grecia » (1980) și « Orele Parisului ». expoziții care vădesc preocupările continue și vocația sa în practicarea genului.

Revelatoare pentru arta peisagistică a lui Dan Hatmanu, expoziția de grafică și pictură, organizată de Galeria Națională, rememorează un itinerar afectiv în citadela Iașului, prin care artistul reconstituie biografia spirituală a metropolei moldovene. Este un itinerar continuu, deschis, « fără ambiția epuizării » — cum remarcă Dan Hăulică — un fel de reportaj ilustrat « cu valoare de jurnal » ce cuprinde o mare densitate de momente, de la cele mai modeste ce poartă povestea unor vremi trecute, la edificii de valoare istorică și pînă la impunătoarele construcții moderne din zilele noastre.

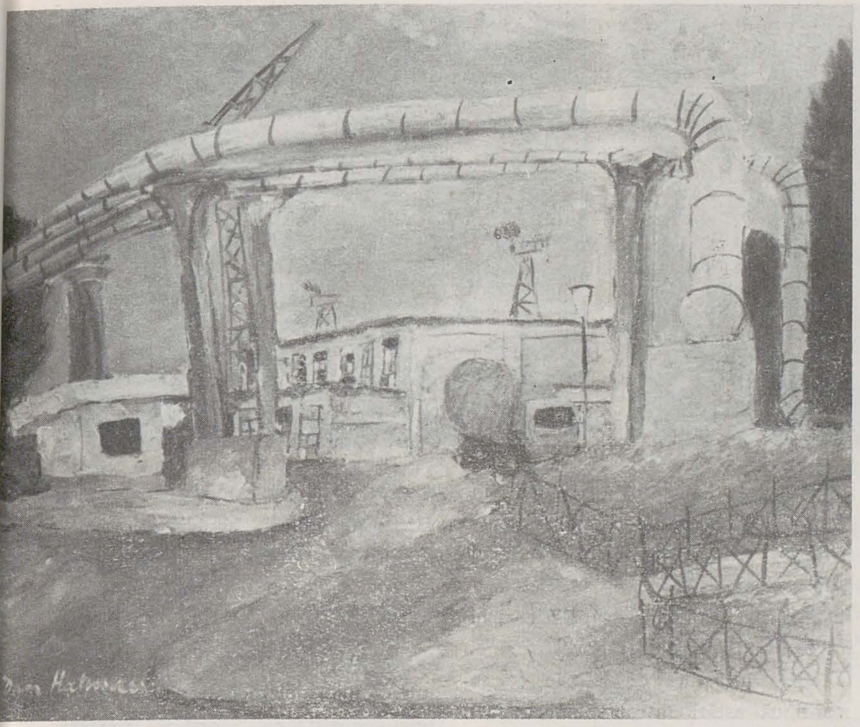
Dan Hatmanu se remarcă prin viziunea lui lirică, patetică, aducînd aminte uneori de dramatismul peisajelor lui Soutine sau de pînzele cu străzi pustii și case tăcute din Montmartre ale lui Utrillo, care ascund îndărătul zidurilor o taină, o poveste plină de mister. Lirismul lui e colorat cu stări de adîncă melancolie și potențat de o meditație gravă asupra existenței, asupra istoriei însăși, artistul intrînd într-un contact foarte strîns cu spiritul locului. Acest pictor ieșean, care își iubește cu ardoare orașul, îi ilustrează existența într-o anumită etapă istorică, realizînd o imagine afectivă cu valoare de document ce va înlesni mai tîrziu înțelegerea Iașului de acum, prins în procesul unor mari transformări.

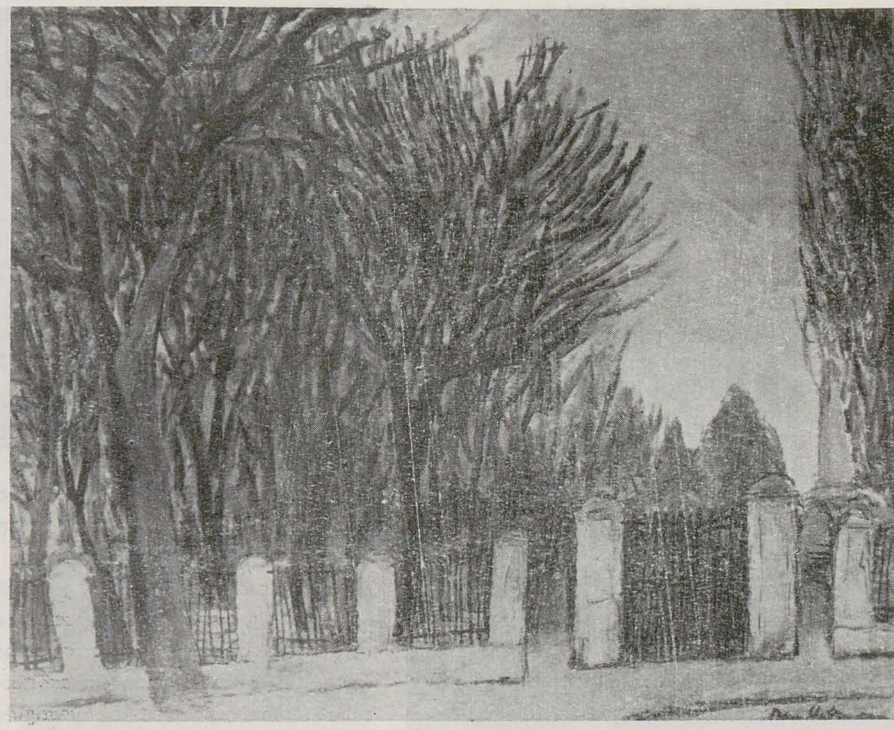
Poet al peisajelor citadine, excelînd în modelarea formelor solide prin largi planuri sintetice cu o pastă colorată ce iradiază lumină, Dan Hatmanu





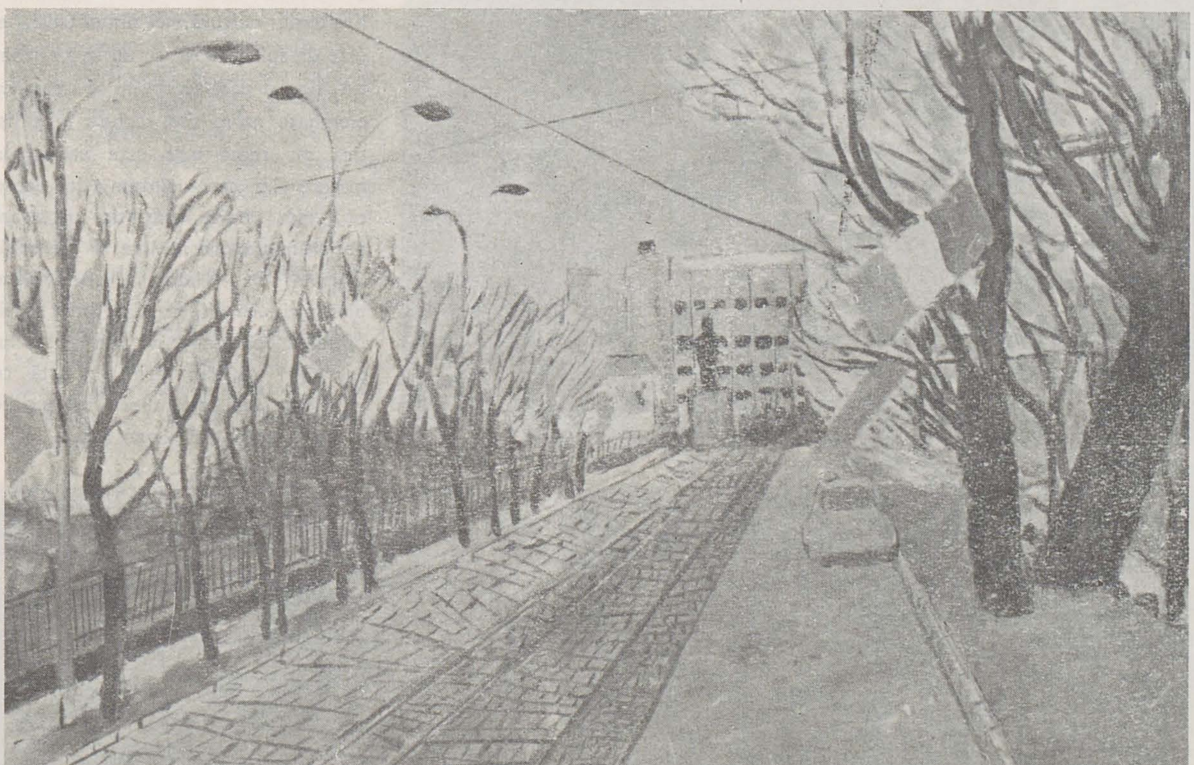
https://biblioteca-digitala.ro





realizează autentice portrete de case în identitatea lor optică și materială. El pune în valoare puterea magică a arhitecturii surprinsă în existența ei reală și istorică fără nici un recurs la artificiu și la retorica anecdotei. De fapt, în pictura lui, zămislită din puritate, în plămada căreia intră dragoste, o totală dăruire de sine, este, în fond, o supunere față de spectacolul realității. O exactitate care apare în decupajul net al formelor arhitecturale, în investigarea subtilă a valorilor care sînt aidoma unei muzici și luminii de o misterioasă savoare.

Înțelese ca o stare de suflet, peisajele lui Hatmanu sînt realizate parcă într-o plimbare calmă, sentimentală, oprindu-se cu încetinitorul în punctele de interes arhitectonic și istoric, în străzile încărcate de amintiri, cu case bătrîne și maghernițe sau dominate de impunătoarele ctitorii domnești. Se interferează în acest traseu peisaje cu străzi și case vechi din Tătărași, Păcurari, din Piața Sf. Spiridon, Piața Halelor, unde erau pivnițele lui Ureche, casa lui Creangă din Țicău și pînă la edificii istorice. Sînt străzile și casele care evocă nume de cronicari, de voievozi, de poeți, și scriitori, de muzicieni și oameni de știință și cultură care au dat atîta strălucire citadelei moldovene. Dintre monumentele vechi rețin atenția « Casa Dosoftei », bijuterie de arhitectură medievală, « Casa lui Al. Ioan Cuza », « Teatrul Național Vasile Alecsandri » sau « Palatul Culturii » mai toate



Pag. 18

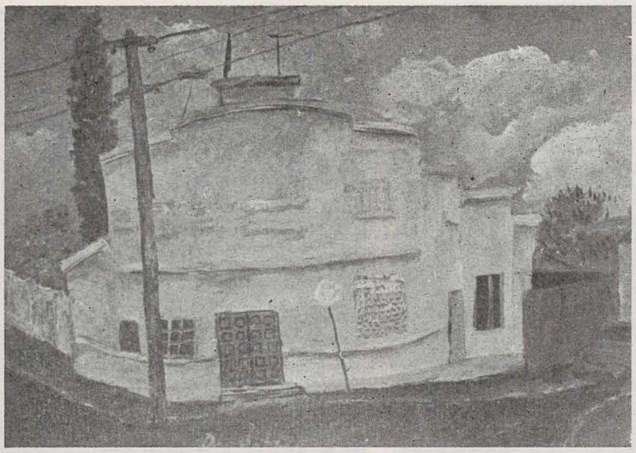
1. Palatul culturii
2. Blocuri noi în Păcurari
3. Prăvălii în Tătărași

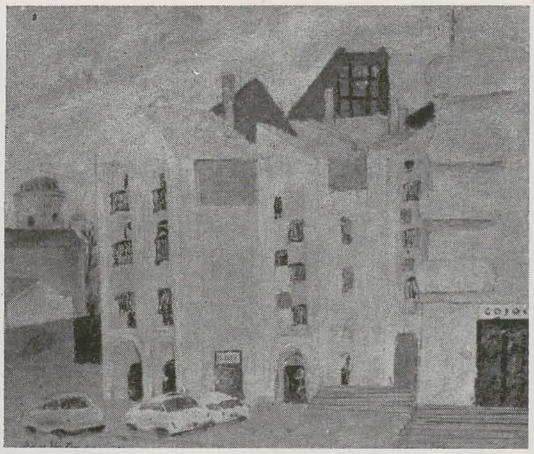
pag. 19

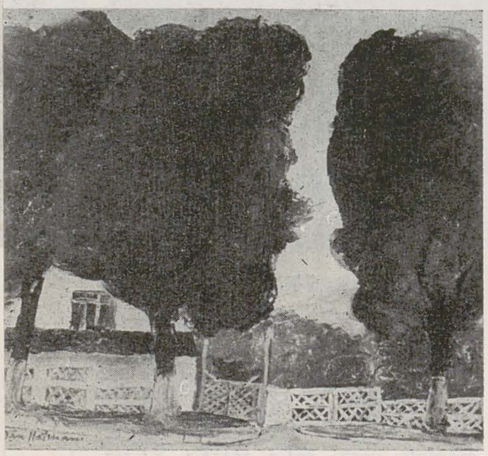
1. I. C. G. M. — Bulevardul Chimiei
2. Grădina Copou
3. Strada 23 August

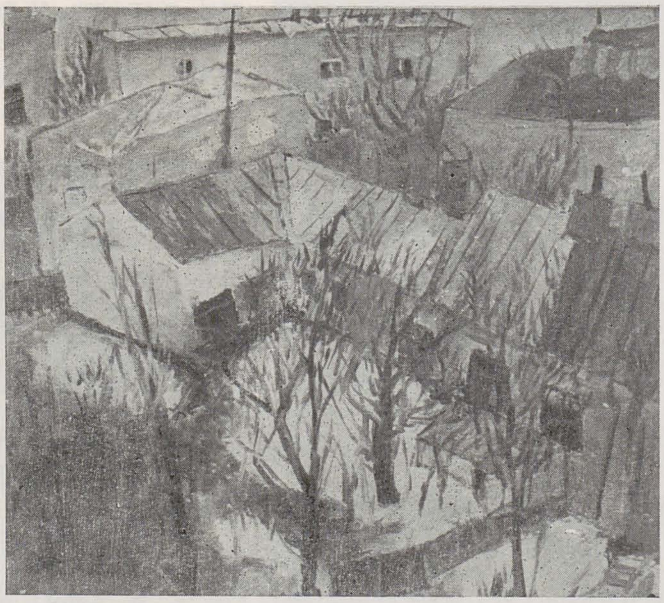
https://biblioteca-digitala.ro

1. Case vechi pe str. Sf. Andrei
2. Blocuri noi în Piaţa Halei
3. Peisaj din Bucium
4. Blocuri noi la Penicilina
5. Case vechi pe strada Armeană
6. Casă veche din str. Sf. Sava
7. Laboratorul veterinar









pictate şi desenate în mai multe variante. Între aceste monumente se impune silueta sveltă a « Trei Ierarhilor », surprinsă în rectitudinea ei monumentală, cu zidurile ei în alburi feciorelnice de o puritate imaterială.

Pelerinajul continuă pe străzile Sf. Sava, Costache Negri, pe la « Zidul Nicolinei », ajungîndu-se la « Universitatea Al. Ioan Cuza şi în « Grădina Copou ». În apropiere se afla « Casa de la Copou » care a aparţinut iniţial lui Mihail Kogălniceanu, apoi lui George Enescu şi în cele din urmă lui Mihail Sadoveanu, un edificiu cu o istorie plină de semnificaţii atît pe plan local cît şi naţional.

Atît în pictură ca şi în desen, pe lîngă edificiile bătrîne, sînt surprinse noile construcţii care se înalţă armonios în ţesutul tot mai complex al arhitecturii ieşene. Începînd cu vestigiile industriei locale « Textila » veche, « Prima uzină electrică din Iaşi », « Fabrica de ulei », artistul pune în evidenţă noul în peisaje monumentale: « Institutul de proiectări », « Intreprinderea I.M.A.I.A. », « C.U.G. (Combinatul de utilaj greu) », « Blocuri în centrul civic », « Blocuri noi la Penicilina », « Blocuri noi în cartierul Alexandru » ş.a.

Este un ciclu deschis de peisaje prin care artistul derulează povestea unei citadele încărcată de istorie ce se continuă astăzi în perspectiva unei amplificări urbane cu o bogată viaţă economică şi spirituală. Renunţînd la efectele de pitoresc, Dan Hatmanu conferă pînzelor sale o autentică poezie. Căci el cunoaşte toate particularităţile locului, ale străzilor şi caselor, învăluite în patina lor veche, văzute în lumina schimbătoare a anotimpurilor. « Nicăieri primăveri ca la Iaşi », spune Dan Hăulică, toamne nostalgice şi ierni calme, strălucitoare, pe care artistul le surprinde într-o linie melodică sensibilă aidoma unei muzici cu acorduri discrete dătătoare de ecouri poetice.

Străin modelelor picturale, Dan Hatmanu se păstrează el însuşi, fidel unei viziuni realiste în care sînt incluse elemente expresioniste, uneori şi surrealiste, asimilate unui stil propriu de neconfundat în contextul picturii româneşti contemporane. Se spune că uneori apelează şi la « soluţii naive ». În principiu, credem că nu, gîndindu-ne că nu este artistul izolat, lipsit de cultură, ci dimpotrivă, el este un spirit subtil cu un larg orizont artistic. Iar dacă acceptăm că asemenea elemente naive sînt incluse în stilistica sa, acest fapt este valabil în măsura în care sîntem de acord că orice artist autentic păstrează un dram de prospeţime şi inocenţă. Oricum, Dan Hatmanu se impune prin viziunea lui patetică, prin sensibilitatea lui ascuţită, prin stilul lui aspru şi simplu, printr-o artă ce exprimă stări de adîncă melancolie şi de o autentică umanitate.

https://biblioteca-digitala.ro

evocări

ion lucian murnu

adina nanu

Orfeu silvan, gips, 1940

« Arta este viaţa mea, pînă la ultima suflare », scria Ion Lucian Murnu pe coperta interioară a primului său caiet de însemnări, intitulat « Ideie şi Meşteşug ». Începute în 1946, notările s-au aşternut cu continuitate timp de aproape patru decenii, păstrînd preocupările esenţiale ale artistului, pînă în preziua morţii lui, la 12 aprilie 1984. Numerotate de la 1 la 1533, cuprinzînd uneori o singură frază, alteori cîteva pagini, textele caietelor se impun ca o incontestabilă valoare în domeniul de graniţă dintre arta scrisului şi creaţia plastică, îmbogăţind literatura noastră estetică. Spre deosebire de memoriile, articolele despre artă sau cronicile plastice ale confraţilor săi, creatori cu penelul sau cu dalta, Şirato, N. Tonitza, O. Han şi alţii, în care pe primul plan se aflau relaţiile artistului cu societatea ca şi cele ale operei de artă cu publicul, textele redactate de I. L. Murnu apar mai degrabă ca un dialog al artistului cu sine însuşi, ca o consemnare a proprillor trăiri, observate cu luciditate şi expuse cu franchețe. I. L. Murnu şi-a asumat efortul conştientizării actului creaţiei, intrînd în zonele cele mai adînci ale înfăptuirii artistice, în craterul ascuns unde fuzionează gîndirea şi simţirea, unde bucuriile senzoriale devin contemplări ale spiritului, iar forma plastică unică dobîndeşte virtuţi simbolice generalizatoare. « Nu lucrez cu intenţia de a scrie, dar scriu pentru ca lucrul meu să fie conştient » nota artistul pe filele de la începutul jurnalului său. « Cadenţele gîndurilor creează ritmurile care compun cîntecul tăcut al visurilor mele. Efortul de a opri în loc melodia mea interioară, de a o repeta ca ceva cunoscut, de a-i surprinde toate modulaţiile şoptite, înseamnă pur şi simplu a o formula, realizînd-o concret ». (40)

De abia acum, după dispariţia dintre noi a lui I. L. Murnu, se poate aprecia originalitatea creaţiei lui, desfăşurată paralel în artele vizuale, în desen, volum şi culoare, ca şi în arta cuvîntului, explorînd acelaşi domeniu inefabil — sufletul artistului.

Din opera sa, cele mai cunoscute au fost pînă acum sculpturile, prezentate regulat la expoziţiile colective, de unde unele au intrat în muzee şi colecţii, pe cînd altele au fost plasate ca monumente în parcuri sau pieţe (Făt Frumos în parcul Herăstrău din Bucureşti, N. Bălcescu la Galaţi şi Buşteni, Horia, Cloşca şi Crişan la Turda, Apolodor din Damasc la Drobeta-Turnu Severin etc.). Picturile, care au figurat în expoziţia personală din 1966 în Bucureşti sau în străinătate, au rămas mai toate în atelierul artistului, care nu a voit să le înstrăineze, dorind să le aibă la îndemînă, pentru a reface oricînd drumul parcurs.

Aproape necunoscute au rămas pînă acum caietele cu însemnări, care constituiau tărîmul cel mai intim, dezvăluit doar Mariei-Ana Murnu, suflet frate, soţie, sfetnic şi colaborator constant. Arareori, ca o preţioasă mărturisire, I. L. Murnu citea unui prieten cîte un pasaj.

Azi, cînd I. L. Murnu a predat posterităţii cheile visteriei sale, din tot ce a închipuit prin feluritele lui meşteşuguri, se încheagă un chip abia bănuit pînă acum, care prinde relief, ca o statuie cu multe profile, de o puritate rar întîlnită.

În biografia lui se împletesc inevitabil firele albe cu cele negre, dar în împrejurările norocoase care i-au favorizat împlinirea, ca şi în cele vitrege, opţiunile lui I. L. Murnu au avut mereu drept ţintă realizarea idealului său artistic, urmărit cu fervoare.

Era fiul lui Ary Murnu, desenator şi pictor, ilustratorul celor mai populare cărţi de şcoală şi reviste de la începutul secolului şi care i-a dat primele îndrumări. Fratele acestuia, academicianul George Murnu, era profesor de arheologie şi istoria artei, cunoscut prin neîntrecuta traducere a Iliadei şi Odiseei. Familia lor, originară din Macedonia, numără peste 30 de profesori de toate gradele.

Născut în 1910, Ion Lucian Murnu a primit o educaţie îngrijită, iar vocaţia sa pentru artă a fost înţeleasă şi ocrotită.

La Academia de Arte Frumoase a fost elevul lui Oscar Han, care i-a încurajat căutările, revelîndu-i operele înaintaşilor şi ale maeştrilor contemporani, ca A. Bourdelle, cu care profesorul însuşi avea o deosebită afinitate, ca de altfel majoritatea sculptorilor români din generaţia sa. Spirit polemic, preocupat nu numai de practica sculpturii, ci şi de înţelegerea ei raţională

https://biblioteca-digitala.ro

(după cum dovedesc scrierile publicate mai tîrziu în volumul « Dălţi şi pensule ») O. Han a avut, fără îndoială, un rol însemnat în orientarea tînărului său elev.

Prima lucrare, expusă după terminarea studiilor, în 1935, « Esperidele », anunţă interesul pentru tradiţia antichităţii mediteraneene, dezvăluită artistului încă din copilărie de George Murnu şi mai tîrziu de O. Han şi — indirect — de Bourdelle.

Întîlnirea lui I. L. Murnu cu originalele artei antice i-a fost prilejuită în anii următori (1938—1940) de dobîndirea bursei Şcolii Române de la Roma, care oferea unor tineri absolvenţi posibilitatea de a-şi perfecţiona cunoştinţele în Italia.

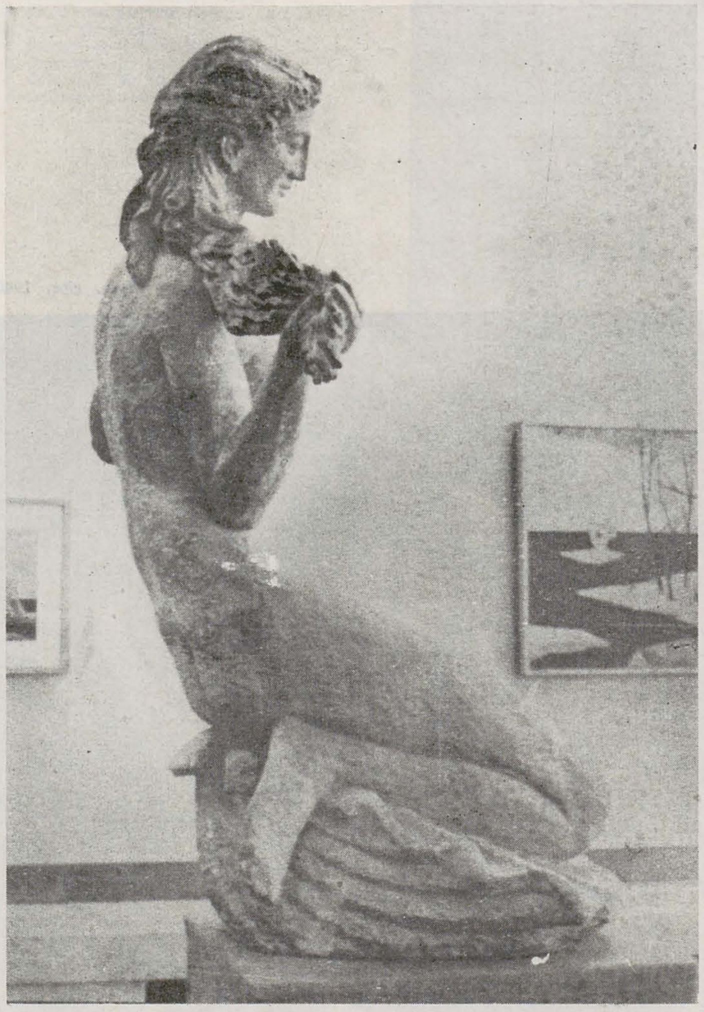
În desenele sau sculpturile din aceşti ani (« Nud », « Femeie culcată », etc.) vitalitatea tinereţii se exprimă în volumele expansive, ca fragmente de sferă, proeminente în spaţiul înconjurător, sugerînd prea-plinul. Echilibrul şi armonia proporţiilor, claritatea imaginii, conturată cu fermitate, devin constante ale stilului tînărului sculptor. O examinare mai atentă a lucrărilor din acei ani, cum e « Torsul de Veneră » din 1940, cioplit în piatră, dezvăluie mai cu seamă o predilecţie pentru statuara antică preclasică. Surîsul Venerei, cu buze arcuite şi ochii privind în depărtare e desigur influenţat de arta etruscă. Dar departe de imitaţia formală, statuia degajă un farmec inedit. Impresionată, Marta Bibescu a apreciat lucrarea ca fiind un « Secret regăsit ». Apogeul acestei perioade romane îl constituie « Venus Anadyomene », din anul întoarcerii în ţară. Forţa şi graţia se contopesc în silueta care pare că răsare din cochilia scoicii, înălţîndu-se printr-o mişcare uşor şerpuită. Datorită zîmbetului inefabil, atenţia privitorului e deplasată de la frumuseţea fizică spre cea a spiritului, marcînd o tendinţă esenţială în viitoarea creaţie a lui I. L. Murnu. Din vremea studiilor în Italia datează şi primele înfăţişări ale lui Orfeu, care va deveni tema principală a operei sale.

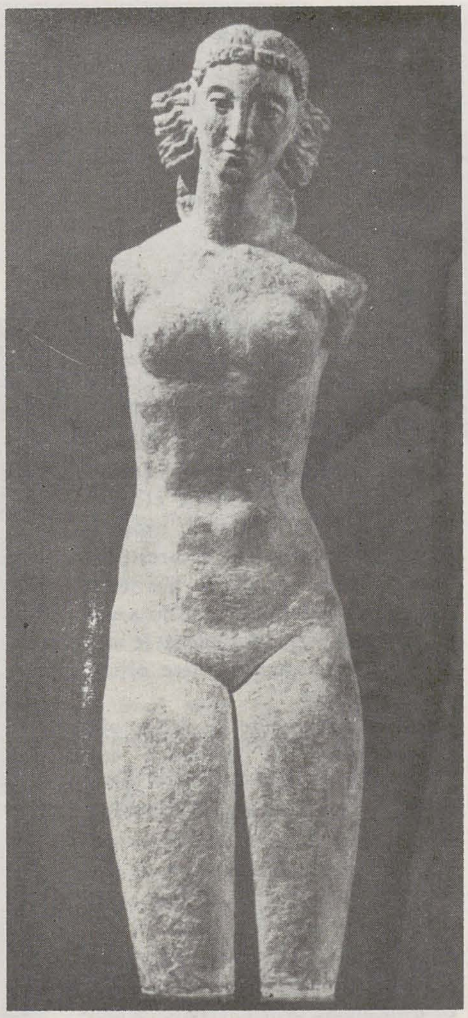
În epoca în care primise misiunea de a supraveghea copierea cronicii în piatră a războaielor daco-romane de pe columna lui Traian, pentru a fi expusă în ţara noastră, sculptorul a reprezentat pentru prima dată pe Orfeu, solemn învăluit în falduri verticale, într-un relief cioplit cu muchii aspre.

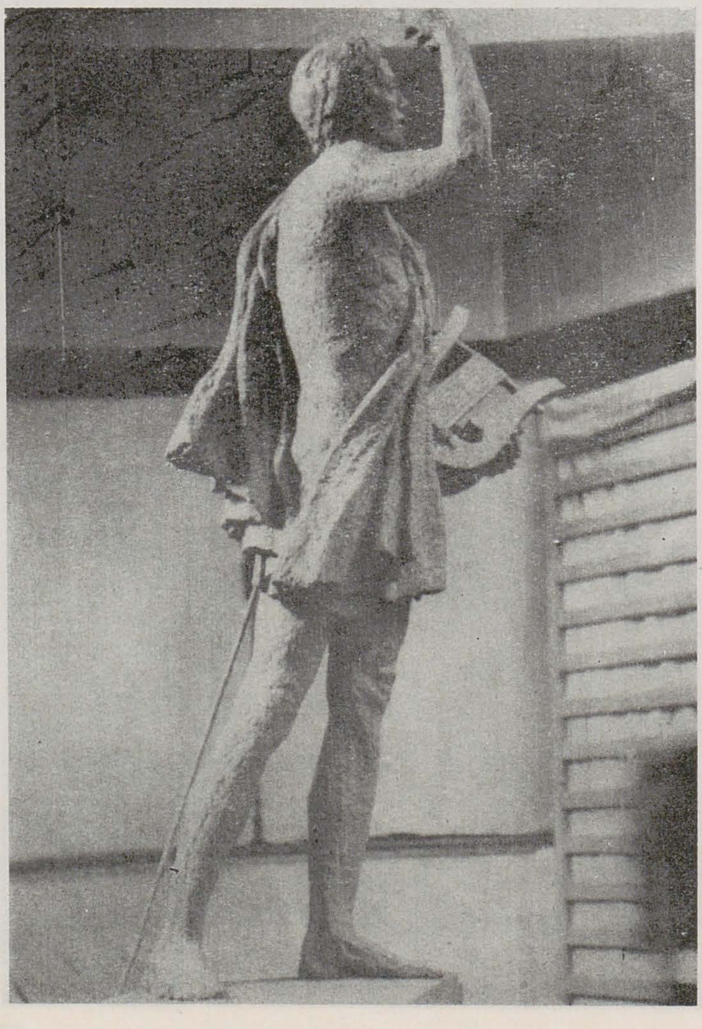
Următoarea imagine, cea a lui « Orfeu silvan » e mult mai bogată în rezonanţe poetice, rezultat al meditaţiilor autorului în mijlocul naturii, cu care eroul pare că se contopeşte. Copacul arcuit, oblicele capului plecat, ale braţului şi piciorului, indică mişcări care însă împreună realizează un echilibru static. Aci apare pentru prima dată şi o nouă relaţie între plinuri şi goluri, la fel de expresive prin formă şi contur. Anunţînd principalele căi de dezvoltare ale artei lui I. L. Murnu în viitor, statuia lui Orfeu silvan are importanţa unei pietre de hotar (ca şi capul lui Apollo în opera lui Bourdelle).

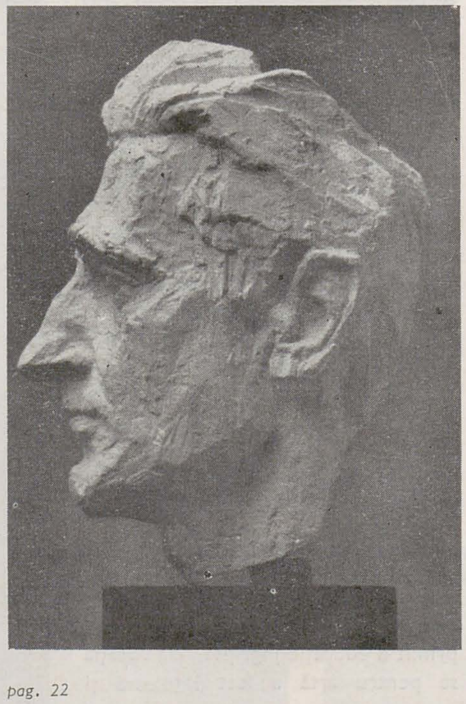
Orfeu este de fapt un auto-portret spiritual, autorul întrupîndu-şi năzuinţele în figura ideală a eroului mitic, cu valoare de simbol, cu care se înrudesc toate celelalte întruchipări create de I. L. Murnu, fie ele imaginare sau portrete individuale, ca variaţii pe aceiaşi temă.

Aşa e de pildă, « Luceafărul » lui









pag. 22

1. Venus Anadyomene, gips, 1941
2. Tors de Veneră, gips, 1940
3. Orfeu aed trac, gips, 1956
4. Costin Ioanid, gips, 1956—57

pag. 23

1. Orfeu, gips, 1947—48
2. Aspect din expoziţia de la Galeria Orizont, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

Eminescu, imagine despuiată de orice atribute sau detalii secundare, redusă la figurarea elanului către desăvîrşire. Caracterizîndu-şi propriul său stil I. L. Murnu observa: « Tendinţa mea naturală este să elimin exuberanţa formelor pentru a păstra austeritatea unei exprimări reţinute, tinzînd spre o expresie ascetică » («Ideie şi Meşteşug»). (52).

Şi în « Luceafărul », ca şi în celelalte lucrări ale artistului din acea perioadă prin emacierea treptată a figurii umane, alungită pe verticală, aceasta nu-şi pierde vlaga ci, dimpotrivă, reuşeşte să exprime o mare tensiune spirituală. Domină în structura statuii linia dreaptă, nu în contur ci ca ax, definindu-i osatura. Şerpuirea mantiei apare, prin contrast, sinuoasă, devenind încă un element compoziţional, ca o a doua voce în dialogul omului cu firea înconjurătoare.

În 1946, Ion Lucian Murnu a organizat o cuprinzătoare expoziţie personală în sălile Dalles, prezentînd 40 sculpturi şi 40 desene, marcînd o etapă din creaţia sa.

Lucrările anilor următori au reluat deseori teme enunţate anterior, Orfeu revenind cel mai frecvent cu variate aspecte, ca în « Capul lui Orfeu » ceramică 1947, « Capul lui Orfeu » bronz 1955, sau « Orfeu, aed trac » 1956 (1,50 m.).

Alegerea eroului mitic, întruchipare a muzicii, apare motivată atît de mesajul împăciuitor al acestuia, cîntul său domol nd violenţa fiarelor, cît şi de originea lui, ca fiu al regelui Traciei, de pe meleagurile noastre.

Şi galeria de portrete semnate de sculptor cuprinde aproape în exclusivitate artişti, maeştri ai penelului sau ai condeiului, ca Nina Cassian, Ion Gheorghiu, Al. Philippide, Miliţa Petraşcu, Ion Irimescu, Costin Ioanid etc. Efigiile lor au ca trăsătură comună tensiunea expresiei, care trădează arderea interioară, încordarea întregii fiinţe, prin modelarea impetuoasă care accentuează contrastele între zonele umbrite şi cele luminoase. Remarcînd patetismul acestor portrete, criticul N. Argintescu-Amza regăsea în ele, pe bună dreptate, ecoul unui suflu gotic. Iar Cella Delavrancea, apreciind adevărul profund exprimat de artist, spunea despre portretele lui: « Murnu sapă în piatră sufletul omenesc. Vai de cei nedemni ! »

Urmărind « degajarea caracterelor permanente de grimasa psihologică fugitivă » (196), I. L. Murnu pornea deseori de la un studiu direct după model, pe care îl interpreta apoi într-un al doilea exemplar, retras în singurătatea atelierului, străduindu-se să surprindă calităţile majore, prin care personajul îşi merita preţuirea. El îşi nota în jurnalul său dorinţa « de a reda echivalentul caracterului prin echilibrul cantităţilor » (196), exprimînd în concreteţea lutului ceea ce depăşeşte palpabilul. I. L. Murnu era însă atras mai mult decît de figurarea unor individualităţi, de întruparea unor imagini simbolice, cu mare putere generalizatoare, abordînd temele majore ale artei: elanul tineresc, dragostea, suferinţa, moartea.

Pornind de la schiţe de mici dimensiuni datînd încă din anii 1946—1948 (ca « Om căzînd ») I. L. Murnu dezvoltă şi multiplică ipostazele eroului său ideal, care suferă o treptată alungire şi descărnare, devenind o sublimată şi totuşi armonioasă prezenţă spirituală. Volumele aplatizate se desfăşoară în spaţiul înconjurător definindu-l prin contururi expresive. Statuia încadrează, conferă noi dimensiuni spaţiului, creează un spaţiu interior, vidul echilibrează plinul, capătă formă. Mişcarea, acţiunea sînt indicate prin oblice, articulate în compoziţii echilibrate, ca în « Victoria » din 1962—63 sau « Icar victorios » din 1965 (unde mai intervine o indicaţie a contingentului ostil, prin stînca tăioasă pe care se sprijină eroul, constrastînd cu puritatea elansată a siluetei sale). Ideea eroului victimă, simbol al sacrificiului pentru un ţel înalt, revine deseori în aceşti

https://biblioteca-digitala.ro

ani în arta lui I. L. Murnu, dînd un mesaj răscolitor statuilor sale, gîndite ca proiecte de monumente: « Fata din Lidice » (1965) cu trupul suspendat în ţeapa care a străpuns-o, alcătuieşte un ansamblu de oblice diferit direcţionate, dar toate descendente, ca un arpegiu muzical în tonalitate elegiacă.

Marea varietate a poziţiilor, alcătuind dansul aerian al statuilor lui I. L. Murnu, constituie principala deosebire faţă de cele ale italianului Alberto Giacometti, de care îl apropie spiritualizarea figurii umane. La Giacometti, ca şi în arta etruscă, din care acesta s-a inspirat, siluetele filiforme păstrează invariabil o poziţie verticală, de ace înfipte în pămînt. Substanţa corporală, redusă la resturi informe, ca depuneri întîmplătoare de reziduuri pe sîrma subţire, conferă lucrărilor o notă depresivă, proprie expresionismului.

Dimpotrivă, sculpturile lui I. L. Murnu sînt dominate de elanuri ascendente, desfăşurîndu-se în spaţiu pe multiple planuri, prin folosirea oblicelor, care creează un ritm interior plin de tensiune, o puternică pulsaţie vitală care compensează pierderea de substanţă materială. Trupurile se înscriu în spaţiu ca şi arborii care îşi desfăşoară ramurile în aer, din ce în ce mai subţiri, pînă la aparenta dizolvare.

Deşi emacierea volumelor sugerează şi aici apăsarea sau chiar agresiunea mediului, forţa interioară e cea care determină mişcarea. Ritmul gesturilor, prin articularea lor armonioasă, face ca tonalitatea de ansamblu a sentimentului transmis să nu fie de desperare, ci de încredere în certitudinile oferite prin artă.

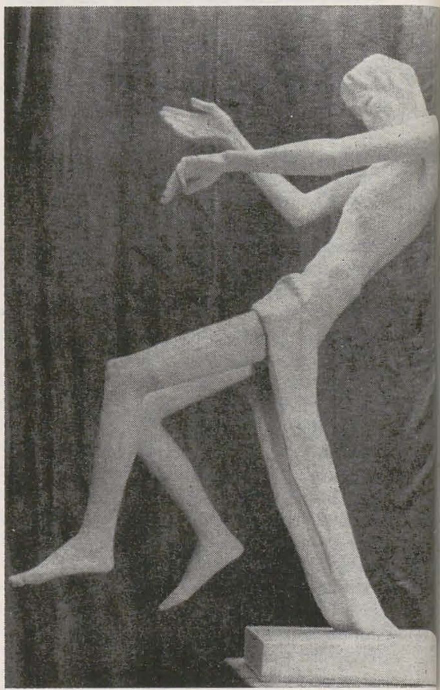
Este ceea ce exprimă cu cea mai mare limpezime « Omagiu lui Chopin » din 1965, una din figurile plutitoare care pare a desfide legile gravitaţiei, prin vraja muzicii.

Ultimele lucrări citate au figurat în expoziţia personală deschisă în 1966 la sala Orizont.

Cu prilejul expoziţiei din 1966, I. L. Murnu prezenta publicului pentru prima dată, şi picturi, în care personajele sale îşi găsesc şi mediul ambiant propriu. Începute prin 1954—55, ca dezvoltare a desenelor sale colorate, picturile continuă în modul cel mai firesc evoluţia limbajului său artistic spre simboluri esenţializate, de extremă simplificare. Nevoia cuprinderii în imagine nu numai a eroului dar şi a spaţiului, a înfăţişării relaţiilor dintre om şi univers, a dus pe sculptor către pictură, ca şi năzuinţa de a-şi transpune efuziunile lirice în vibraţia culorilor.

Primele picturi uimesc prin imensitatea spaţiului în care se ridică şi plutesc eroii săi, în zona pură şi fără limite a visului, cuprinşi ca de o beţie a zborului. Pînzele se intitulează de altfel, chiar « Primul zbor », « Zburător », « Imponderabilitate », « Pasărea galbenă » etc. Ca şi oamenii reduşi la siluete alungite, şi spaţiul înfăţişat e simbolic, nu imitaţie a naturii ci creaţie pornind de la unele din datele ei esenţiale. Perspectiva nu respectă convenţiile realiste, aducînd toate liniile de fugă în ochiul privitorului, ci dimpotrivă, le dispersează la infinit, iar lumina scaldă obiectele egal, fără umbre sau reflexe, încărcînd piesajul de mister. Iată cum se exprima Miliţa Petraşcu despre aceste picturi: « Murnu creează o lume de o transformare poetică şi de o ascuţime enigmatică ».

În ultimele două decenii de viaţă, I. L. Murnu a lucrat mereu paralel pictură şi sculptură. În statuară s-au succedat mai ales proiecte de monumente, slăvind sacrificiul eroic în lupta pentru libertate şi patrie, ca « Eroica » (1969), « Ilegaliştii » (1973—74,) etc. Portrete cu valoare de exem-



plu, reprezintă pe Andrei Şaguna (1973) sau pe Apolodor din Damasc, arhitectul podului roman peste Dunăre (1973), pe Horia, Cloşca şi Crişan, care apar într-o primă versiune (1968)

cu cele trei portrete contopite pe un soclu, apoi în a doua (1969), reduşi la trei trunchiuri-stîlpi, care încadrează roata de tortură.

Tragica jertfire îşi găseşte cea mai patetică exprimare în « Eroul necunoscut » (1977), figură mutilată, redusă aproape numai la tors. Spre deosebire de alte reprezentări ale umanităţii estropiate, înfăţişate ca un protest anti-războinic de mari artişti contemporani (ca Zadkine în « Oraşul distrus » de la Rotterdam sau H. Moore în « Războinicul ») eroul lui I. L. Murnu nu se zbate, ci rămas demn în picioare, oferă semenilor săi ultima mînă care i-a rămas întreagă.

În desenele şi picturile din această ultimă fază a vieţii lui I. L. Murnu revin siluete zbuciumate, chinuite, răsucite. Drapajul joacă un rol important în accentuarea conflictului dramatic, prin sublinierea şi amplificarea mişcărilor, prin deschiderea şi zdrenţuirea contururilor. Şi pictura

Prin rigoarea ridicării în abstract a meditaţiei asupra vieţii, pictura lui I. L. Murnu are certe contingenţe cu arta medievală românească, de tradiţie bizantină, pentru care artistul nutrea o deosebită preţuire. Ultima sculptură, rămasă în lut, de 40 cm, destinată să fie cioplită în piatră, « Moartea lui Orfeu », anunţă apropierea sfîrşitului, scrutat şi primit cu aceiaşi luciditate, dar şi cu sfîşietoare emoţie, mărturisită cu deplină sinceritate. Eroul, cu care I. L. Murnu se identifică, lasă să-i cadă braţele, altădată crengi resfirate în spaţiu, şi se ghemuieşte, ţinîndu-şi lira lipită de trup. Volumul se comprimă într-un singur bloc cu puţine adîncituri, ca o piatră funerară. Prin expresie, forma îşi pierde corporalitatea, lăsînd parcă spiritul să ţîşnească liber, răsplată a jertfei asumate.

Ca şi Bourdelle, I. L. Murnu spunea: « Mă slujesc de forme pentru a ajunge la ceea ce nu este palpabil, nu se poate atinge ».

care lumina se transformă în muzică » (197).

Credinţa în însemnătatea artei îi înflăcăra pledoaria pentru calitatea cea mai înaltă şi îi motiva intransigenţa în judecarea rezultatelor elevilor ca şi a celor proprii.

De o deosebită însemnătate pedagogică era chiar modelul vieţii sale, ţinuta cu care se înfăţişa, cadrul locuinţei unde îşi primea deseori ucenicii, strădania sa continuă de a-şi concentra toată energia asupra artei, fără a se risipi în vanităţi deşarte. I. L. Murnu scria: « Nu am nici o nevoie de distracţii, ca să fug de mine însumi, căci cel mai acaparant spectacol este viaţa mea. Este singurul rol adevărat, încărcat de imprevizibil, de dureri şi bucurii, care nu imită nimic, căci e înscris în soarta mea.

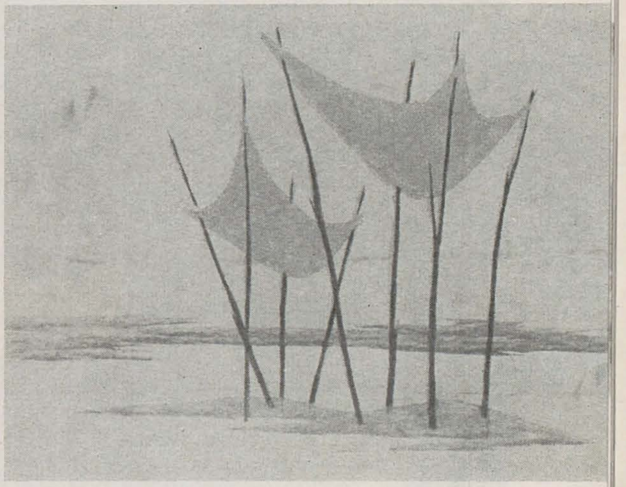
În acest colţ al lumii, unde mă găsesc, în camera mea, în atelier, în natură sau pe stradă, oriunde, port în mine o lume mai vastă decît cea de afară.

pag. 24

1. Făt Frumos, piatră, 1965
2. Omagiu lui Chopin, gips, 1965
3. Colţ de atelier cu « Eroul necunoscut » gips, 1977

pag.25

1. Desen
2. Mlaştini, guaşă, 1965
3. Hamac, guaşă, 1972
4. Moartea lui Orfeu, gips, 1982



înregistrează un pas mai departe, pe calea simplificării simbolurilor: omul e înlocuit de copac, peisajul rămînînd în aparenţă inanimat, redus la forme orizontale — pămîntul cu ape şi cerul cu nori, între care arborii aduc singurele linii verticale sau oblice. Între aceste puţine elemente se desfăşoară însă acţiuni şi situaţii cu un profund ecou emoţional. Uneori apele negre cotropesc pămîntul, iar pomii îşi îndreaptă crengile spre cerul străveziu cu nori albi, alteori deasupra plutesc nori negri, pe care ramurile îi străpung cu greutate. Într-o pînză, copacii apar uscaţi, dezrădăcinaţi, parcă expulzaţi de pămînt. În ultimele tablouri rămîne cîte un singur copac frînt, fie nu se mai vede nici o plantă, doar natura primordială, dinainte (sau după) existenţa omului. Sentimentele stîrnite de imaginea simplificată aproape ca o ecuaţie, depind de trăirile privitorului, oferind schema simbolică a unor reacţii umane infinit de diverse.

I. L. Murnu a fost profesor la catedra de sculptură din Institutul de Arte Plastice din Bucureşti din 1940, timp de aproape patru decenii. Chemat de fostul său profesor, O. Han, a lucrat alături de acesta, apoi de Cornel Medrea, Boris Caragea, Constantin Baraschi, Ion Irimescu, şi ceilalţi colegi mai tineri.

Spre deosebire de predecesorii săi, ca Paciurea, care vorbea puţin, intervenind mai mult concret asupra lucrărilor studenţilor, I. L. Murnu, ca şi O. Han, explica ucenicilor săi fundamentele teoretice ca şi metodele practice, aducîndu-le exemple din istoria artelor şi dezvăluindu-le preţioase secrete tehnice de atelier. Mai presus de această iniţiere în tainele meşteşugului, I. L. Murnu a oferit însă generaţiilor de artişti plastici pe care le-a format şi exemplul propriu al trăirii poetice. El spunea: « Figurarea în mai multe dimensiuni e o meserie şi în acelaşi timp un miracol » (198), sau « Sculptura e forma pe

Tot ce este în exterior nu este decît trambulina pusă la dispoziţia mea, pentru a mă ajuta *să-mi trăiesc viaţa*, să-mi urmăresc solitudinea activă interioară, pentru a putea clădi ». (73)

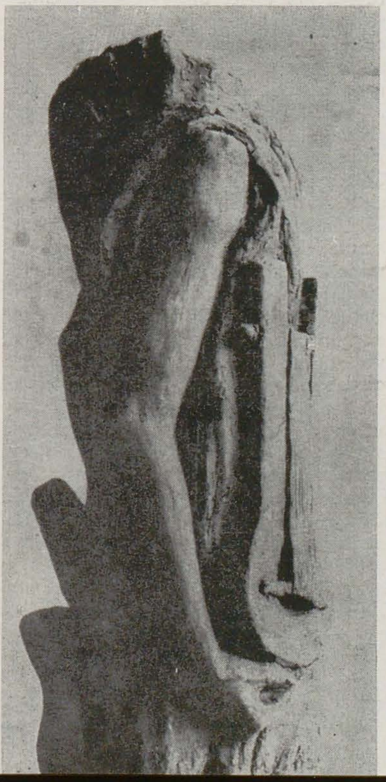
Şi mai departe: « Viaţa îmi cere să fiu în continuu prezent, să mă observ fără încetare, să-mi supraveghez fiecare gînd, să-mi dirijez, să-mi redresez şi să-mi rectific orice intenţie, orice gest ». (56)

« Lucrez la devenirea mea, aşa cum trudesc la sculptură » (85)

Efortul construirii sinelui concomitent cu acela al înfăptuirii artistice îl cerea şi studenţilor săi. Iată de ce unul dintre ei mărturisea după moartea lui I. L. Murnu: « Am crescut din el şi veşnic îi voi da socoteală ».

În întreaga artă a lui I. L. Murnu, de altfel, şlefuită cu rigoare şi migală, calitatea de model uman a eroilor imaginaţi de el, ghidînd strădaniile semenilor spre bine şi frumos, e cea care conferă mesajului său un sens monumental, căci aşa cum tot

el scria: « Apreciez dimensiunile în raport cu întinderea gîndului care le zămisleşte » (20).



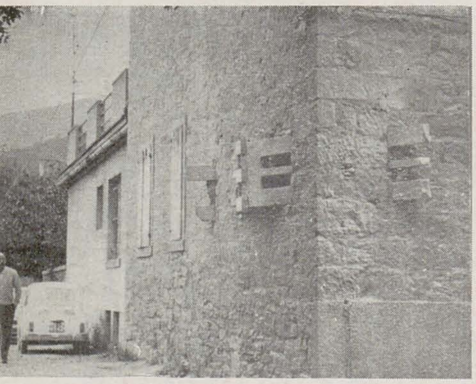
https://biblioteca-digitala.ro

corespondență

interferențe culturale și creație personală

constantin chirculescu

Insula Saint-Louis este una din oazele de liniște aristocratică și de vis pentru creația artistică. Vis à vis de partea dreaptă a leneșei Sene, se află fundația particulară « Cité Internationale des Arts ». Aici liniștea se transformă în viață și visul parcurge etapa purgatoriului conștiinței treze și a ochilor deschiși. Locul este un laborator artistic, bîntuit de tot ce atributul implică: viață intensă, luptă singulară, căutări, exigențe, reușite. Sala Sandoz găzduiește, periodic, rezultatele acestei condiții. În mai-iunie 1984 am reîn-



tîlnit, la această dimensiune a condiției artistice asumate, o veche și totuși nouă conștiință: sculptura lui Alexandru Călinescu-Arghira. Un colț de sală transformat în univers personal.

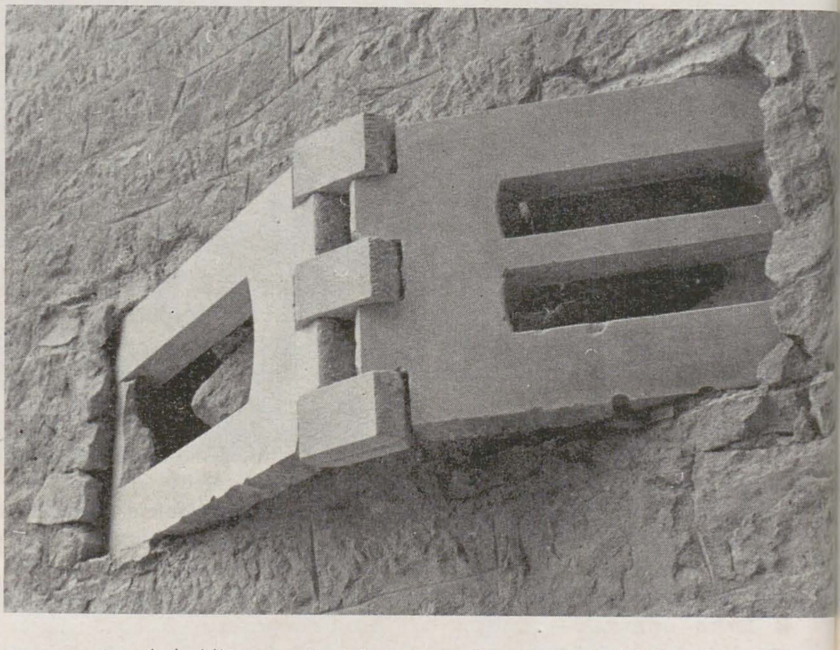
O expoziție are toate atributele, la o tensiune superioară, lucidă, creatoare, ale misterului vieții ei. Chiar și o expoziție de maturitate cum este cea în cauză, sinteză a unor date anterioare și germene a unor evoluții, repede manifestate, ulterioare. Caracterul de sinteză pentru procesul creator al artistului mi se pare cel mai pregnant aspect, perceput deja în expoziția din 1982, de la Simeza: sinteză între « invenția formală » și « încărcătura ideatică », cum remarca Vasile Drăguț, între cercetările lumino-cinetice și stăpînirea certă a rigorii monumentalului, între meșteșugul detalierilor de bijutier și recurgerea la construcția planurilor și volumelor ample echilibratorii, între dialogul apropiat cu natura materialului utilizat și exigențele valorificării valențelor acestuia în jocul de planuri și volume, de plinuri și goluri, de spațiu conținut și spațiu conținător care caracterizează esența sculpturii. Deși elev al maestrului Cornel Medrea, slujitor al idealului clasic timpuriu al Helladei, pentru care volumele bine afirmate în spațiu se distribue într-un organism armonios construit, în dialog pașnic și echilibrat cu spațiul înconjurător, Arghira este un temperament nervos, iubitor cert al formei organice, dar percepînd-o într-o relație complexă și dinamică cu mediul, solicitată sau proiectîndu-se, fără a se descompune neîncetat deși în împrejurul ei. Inspirația formelor grafice ale barocului tîrziu, completată de delicatul și fantezia celor ale rococoului îi slujește exteriorizarea procesului său de creație, fără a-l priva de contraponderea cadrului disciplinatoriu oferit asemeni în arhitectură de planurile și volumele construcției de ansambluri.

Analogia cu concepția goticului tîrziu, internațional, este cea mai elocventă, deoarece ea nu împletește numai, într-un mod organic, minuțiozitatea, neliniștea și profunzimea ingenioasă a formelor de detaliu cu liniștea, rigoarea, maiestatea și soliditatea construcției arhitectonice, dar imprimă acestui dialog activ dimensiunea verticală a înălțării pasionate către un principiu universal. Este și sensul profund al aspirației creatoare a artistului și o privire mai atentă a ultimilor sale lucrări îl evidențiază fericit, datorită unei diversități convergente și a unei alternanțe echilibratorie. Într-adevăr, un proces creator este solicitat de natura curgătoare a timpului, a duratei interioare a omului, corelativul caracteristicilor formale, cristalizate în spațiu, de creație, de opera material, vizual și tactil configurată în spațiu și corelarea lucrărilor actuale ale lui Arghira pe trama (fundalul) ultimilor sale evoluții va ajuta mai bine la înțelegerea acestui complex și profund raport între proces și creatie, între evoluție și realizare, între gîndire și expresie.

Cercetările de « avangardă » sînt cîteodată, în miezul gîndirii lor, plăsmuite din același aluat al artei din totdeauna. Este cazul lui Arghira. Recurgerea la materiale — metalul, sticla, plasticul — a căror natură și prelucrare se pretează dialogului cu lumina, această « materie » dinamică sau acest dinamism « material », deoarece ecuația ei este, științific, simbolul conjuncției materiei cu energia, a spațiului cu timpul, a eternului cu curgătorul, este în centrul evoluției gîndirii, artei și sculpturii contemporane. Arghira a simțit acest puls și neastîmpăr al creației formale și, potrivit intelectualismului timpurilor noastre a supralicitat rațional contribuția puterilor de expresie ale materialelor contemporane în evoluția sculpturii. Arghira a simțit că experimentul, chiar împlinit, este un mobil al evoluției și că pătrunderea puterilor de expresie ale materialelor și ideilor de moment care preocupă creația în sculptură este intim legată de problematica ei majoră, istorică, și de cea contemporană a evoluției plenare.

Experiența taberelor de creație i-a furnizat ocazia reechilibrării și aprofundării dezbaterii creatoare. Tabăra de la Măgura, acest laborator fertil al sculpturii contemporane românești îi oferă cadrul unei reechilibrări austere a frămîntărilor sale. Și nu este o bruscă schimbare, ci o reechilibrare evolutivă, spirituală, deoarece în cadrul unei arhitecturi simple și riguroase, nobil inspirată dintr-un univers de civilizație românească « orizontul » devine vertical aspirînd spre dinamismul absolut, ca ascensiune simbolică, a gîndirii umane. Lucrarea mi se pare de răscruce pentru creația lui Arghira și semnificația ei ar fi mai bine înțeleasă în cadrul unui studiu mai amplu. Hobița, în 1981, îi oferă ocazia unei încărcături baroce, în consens cu o tradiție ancestral-medieval-populară a cărei profunzime a fost relevată de geniul creator al unui Brâncuși. Lucrarea de la Brăila compensează inspirația istorică și culturală cu o matură sinteză între echilibru și mișcare, spațiu și timp, monumental și intimitate. Ea impune ciclul fertil al « Interferențelor », această suită de lucrări în care creația lui Arghira își probează pariul. Lucrarea este admirabilă, cumulînd în același timp valențele arhitecturii și libertățile mișcării, într-o formulare clară, pură, tinzînd spre esențial în care ludicul se împletește cu înălțătorul. La Săliște, în 1982, această dialectică a spațiului cu timpul, a imobilului cu mobilul, a arhitecturii cu dinamicul, este ridicată la dimensiunea simbolului care orientează forța tensionară a dialogului, împăcînd-o în sensul ascensional al pulsațiilor spirituale. « Norul », acest simbol al înălțimilor însuflețite, construit în albul dens vizual al imponderabilității sale materiale este « surplombat » de o uvertură, fereastra, artizanat al mîinilor omenești pentru facilitarea evaziunii nevoilor sale sufletești, dar și pentru aspirarea resurselor benefice ale universalului. Simbolul, în sculptură, are mijloacele sale specifice de expresie, pentru a fi autentic, și Arghira își reia dezbaterea dintre înoirea formală și extinderea puterii sale de semnificare ideatică în lucrarea « Interferențe », realizată în localitatea germană Hawerswerda în 1982. Printr-un joc al contradicțiilor care îi este familiar, orizontalitatea este dinamizată, într-o împletitură, riguroasă dar deschisă, de tensiuni sugestive. Tema este fecundă și în vara lui 1984, două lucrări realizate la concursurile de sculptură în aer liber de la Carrara și Fanano, în Italia, o amplifică și îmbogățesc recompensatoriu.

Carrara, nume simbolic în istoria sculpturii, prin calitatea marmurei care a hrănit atîtea capodopere, i-a oferit și impus, datorită exigenței materialului de prelucrat, reluarea acelorași preocupări într-o viziune estetică apropiată. « Interferența », care mariază monumentalul cu dinamicul, este realizat pe verticală, într-un dramatism reținut și o echilibrare armonioasă. Volumetria și planimetria precise, specifice artei clasice, sînt contrariate printr-un dramatism conținut cu putere, de extindere în spațiu. Lucrarea merită o analiză proprie amănunțită dar efectul ei estetic este suficient de probant. De altfel, ea figurează în colecția muzeului de artă modernă a fundației Pagani, la Milano. Tabăra-concurs de la Fanano, un orășel de munte italian, i-a permis o lucrare pe aceeași temă, de o frumusețe infinită: « interferența ». Aici compoziția este realizată pe orizontală, în dialog cu o construcție arhitectonică, simbol al atașamentului la principiile artei clasice italiene reanimate de dezbaterea contemporană a idealurilor artistice. Această evoluție spre monumental, dramatic dar seren, clasic înțeles, favorizată de o opțiune lucidă și tenace asumată, se găsește în încîntătoarea expoziție de la Cité des Arts, care a stîrnit rîndurile de față. Deoarece aici, la scara intimă a sculpturii de interior, se găsesc toate datele universului complex al lui Arghira, iar atenția este atrasă de meșteșugul de prelucrare a formelor, de minuțiozitarea de bijutier a executării formelor de amănunt, totul fiind proiectat în cadrul formal al unei nevoi de monumental. Tendința spre aglutizare, arcadele arhitecturii românești, nevoia de echilibrare într-un profund simț al formelor și ideilor conțin « in nuce » adevărata sa preocupare creatoare.



1, 3. Interferențe, piatră, (Simpozionul internațional de sculptură de la Fanano — Italia, 1984)
2. Interferențe, marmoră, Carrara — Italia, 1984

1, 3. Interferențe, piatră (Simpozionul internațional de sculptură de la Fanano-Italia, 1984)

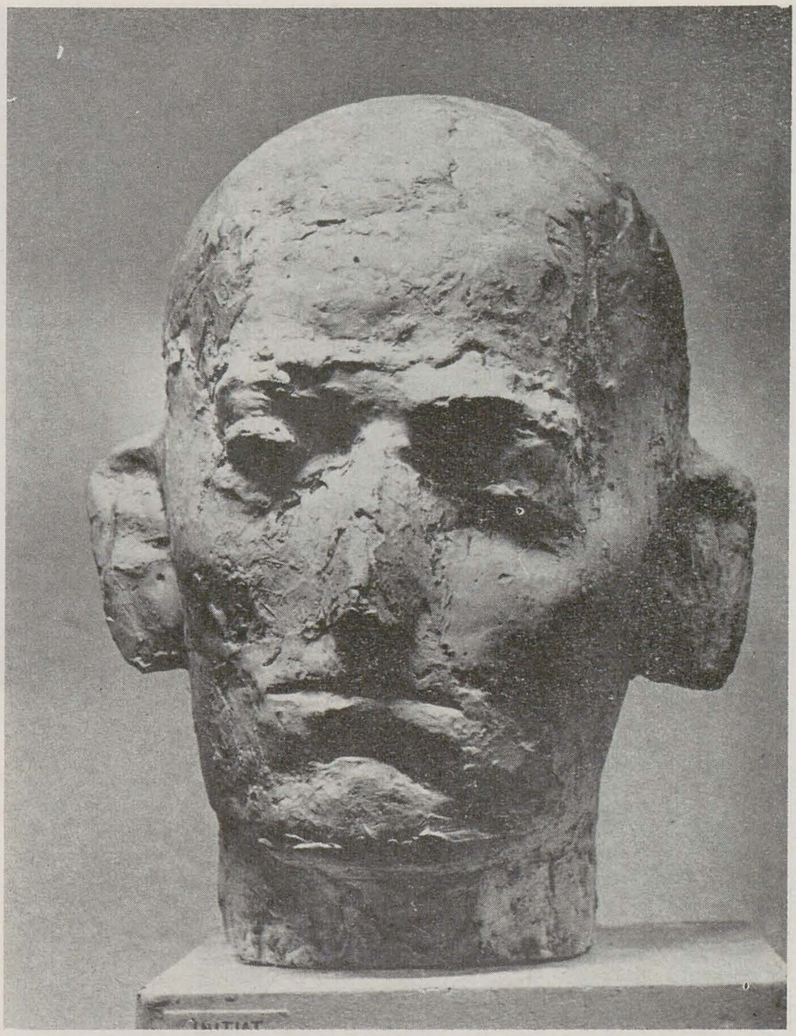
https://biblioteca-digitala.ro

portret

adrian popovici

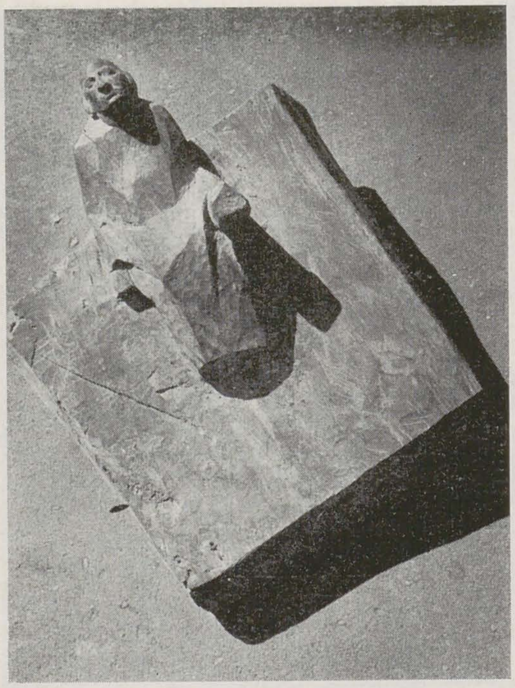
françois pamfil

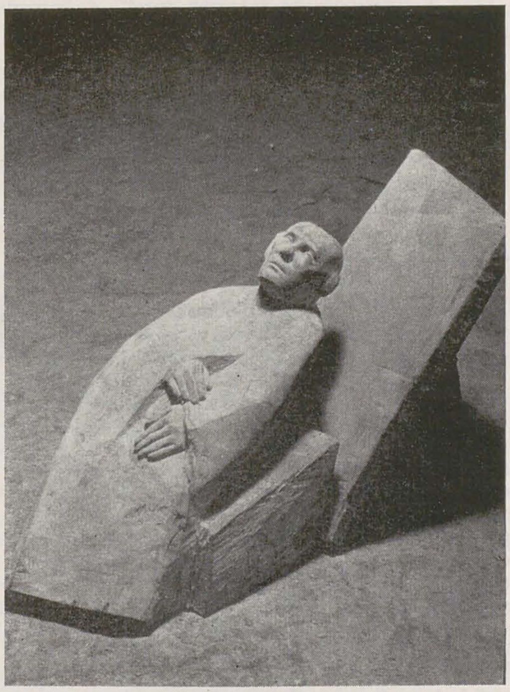
Arhaizant antropomorfă sau machetă la scară didactică a unor imaginare șantiere arheologice, cu ordinea variantelor contabilizată în cifre romane, numindu-se, în conformitate, « străbun », « întemeietor » sau « ctitor » și, respectiv, « incintă », « loc » sau — mai frecvent — « vatră », o bună parte din sculptura de azi manifestă o declarată pasiune a tematicii — să-i spunem — protoistorice. Invocînd semnul tutelar al cuplului de la Hamangia sau pe cel al « Cuminţeniei » brâncușiene, resurecționînd din negativele unor sarcofage de turnătorie în sticluri ori reconstituind, arcimboldesc, din lespezi și ziduri de incintă, anatomii emblematice, o adevărată galerie de sacerdoți și genii benefice se organizează în expoziții și în poienele taberelor, în secțiuni ale unui vast panteon autohton. Și, ca întotdeauna, cînd se legitimează dincolo de locul comun, de reducțiile și absolutizările protocronizării semidocte, cînd se întreabă cu har și autentic suflu patriotic asupra pietrelor de unghi ale spiritualității noastre, cînd nu mimează oportunist sentimentele unei conștiințe istorice valide, acest comportament artistic a dus și la realizări remarcabile, însemnînd, în special pentru sculptura mai tînără, și o probă de atitudine etică.
În antiteză — dacă nu chiar în polemică — cu problematica revolută a abstractizării în sisteme de forțe articulate după mecanica bionică sau chiar cea elementară, reducînd genul — sub generice cu ecou demiurgic ca « germinație », « gravitație », « cuplu », ș.a.m.d. — la un repertoriu de angrenaje sau (numai) unul de efecte fizice, preocupare ce a marcat cu toate bunele necesare dar și cu relele inflației nediferențiate sculptura deceniului șapte, apare dialectic-necesara reacție a « redescoperirii » figurației. În cadrul ei, sculptura invocării arhetipurilor, nu va întîrzia să-și « forjeze » — cum ar fi putut spune regretatul profesor Frunzetti — o stilistică riguroasă și eficace capabilă să reintroducă într-un alt sistem de lectură sacralitatea muzeistică a vestigiului istoric. Cu timpul însă practica va începe să instituie și aici un repertoriu cît de cît acreditat de soluții formale, provocînd prin repetare, sațietate, sau într-o abulică hipnoză a celui mai elementar orgoliu profesional — mergînd pînă la citatul integral și ad literram.
Spre o nedorită glorie, astfel, *Adrian Popovici* este unul dintre cei care « se bucură » între confrații congeneri de o astfel de « acceptare » fără rezerve. Nu este desigur vorba de plagierea întregii sale sculpturi — nerezumată, încă, la o unică direcție — cît de însușirea unui personaj eficace în economia programului tematic al producției mai sus pomenite. Căci coborîtor, deși nu tocmai « cu grăbire », peste Milcov, Popovici descinde la București, ca orice ieșan misionar al confesiunii Eminescu-Creangă-Sadoveanu, cu cartea Luceafărului ca biblie dar și cu gustul de chinină al zîmbetului lecturilor din doctorul Anton Pavlovici. Sentimental disimulat și mizantrop benign, el mai aduce însă în bagajele unei maturități grăbită de o biografie gorkiană și patentul, prototipul unei tipologii antropo-sculpturale inconfundabile care va face, cum vedeam, vogă. În fapt un autoportret, un alter-ego sculptural, protagonist al răscumpărării duratei, semn al timpului pe care artistul — conform unei specifice structuri a conștiinței de sine — îl ignoră ca termene și spații capabile să provoace pariul unei opere.
Modelat sau cioplit într-o aură arhaic-frustă, disimulînd în întîmplare sau accident abilitățile unui limbaj elevat, ba chiar autoregizîndu-și un asiatic anonimat al amprentei gestului și rezolvărilor, acest personaj oferă, în datele sale exterioare, mixtum-compositum-ul unei apariții pe cît de expresivă în sine pe atît de misterioasă ca sens. O tocă birmană sau malaeză dacă nu medievală (de tipul celei cu care Ilfoveanu își coafează dresorii de fazani) încercuie portretul vag androgin și fără vîrstă al unui chip constituit după carnalitatea canonic convexă a unui soi de Budha autohton (măcar prin lipsa zîmbetului și a tipologiei răsăritene a ochilor). Solidare în aceiași tensiune hemisferică, craniul și fața sînt desenate de traseele unei prezente, imperceptibile încordări. Torace și abdomen reduse, în descriere frontală, în sinteza planului amplu a unei sutane colante pe o anatomie sedentară, suprafață concurentă sau paralelă cu cea a spătarului unui tron. În sfîrșit, mîini odihnind sau schițînd minim, după un obscur cod ritual, începutul sau sfîrșitul unui gest. Ecartat pe unghiul obtuz al unor strane, parcă « dintr-un lemn », sau emergînd ca un altorelief din geometria decupată în materialitatea lor, deliberat consubstanțial scenografiei sale, personajul lui Adrian Popovici face metafora unei *sculpturi a sculpturii* (mai programatic dar și mai redondant întreprinsă, de altfel, și într-o celebră, la timpul său, lucrare de diplomă.)
Paradoxal, bătrînicioasa lipsă de grație a expresiei, soluția constumului și, nu în ultimul rînd, scara proporțiilor ar putea înlesni aici o posibilă filiație la monoxilele lui Barlach. Însă tocmai mișcarea, violența care animă paroxistic lemnul expresionistului german este de data aceasta suprimată cu o intransigență conformă principiului dalinian care declară (împotriva lui Calder) că primul lucru care se poate pretinde unei statui este acela de a fi de o absolută imobilitate.
Posibil « sculptor, pictor și arhitect », gînditor cu planurile unui edificiu al templului raportului fundamental om-construcție-spațiu, *personajul-sculptură* al lui Adrian Popovici provoacă, parcă moralizator în parcimonioasa sa tăcere, întrebările grave ale maturității unei gîndiri artistice. Să-l numin, printr-o parafrază menită să și oblige mai departe, dincolo de jocul cuvintelor din caseta cu legendele ilustrației, un « Înțelept al pămîntului ».


Portret, bronz

Artistul și opera, gips

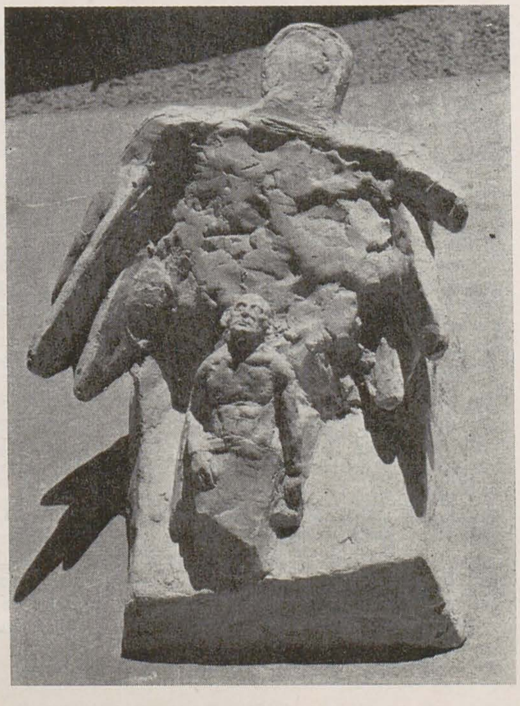
https://biblioteca-digitala.ro





n. 23 August 1943 la Iaşi.
Absolvent al Institutului de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din Bucureşti, promoţia 1972, clasa prof. Ion Irimescu.
Debut: 1972 la Bucureşti.
1972 — Expoziţie personală de sculptură, sala Kalinderu, Bucureşti.
1976 — Premiul criticii acordat de U.A.P.
1982 — Premiul pentru sculptură acordat de U.A.P.
Peste hotare participă la expoziţii de artă românească contemporană şi manifestări internaţionale:
1975: Berlin, R.D.G.; Dortmund, Düsseldorf, Varşovia; 1979: Moscova, Sofia; 1984: Bienala Internaţională de sculptură mică Budapesta.
Participant la tabere de creaţie (sculptură): Căsoaia, Măgura, Brăila, Valea Doftanei, Moravany (R.S.C.), Berlin (R.D.G.)

1. *Meditaţie, lemn*
2. *Portret, gips*
3. *Stare poetică, lemn*
4. *Coridă, bronz*
5. *Ana şi Manole, gips,*
6. *Cosma (piatră, Măgura)*
7. *Nostalgia zborului, bronz*

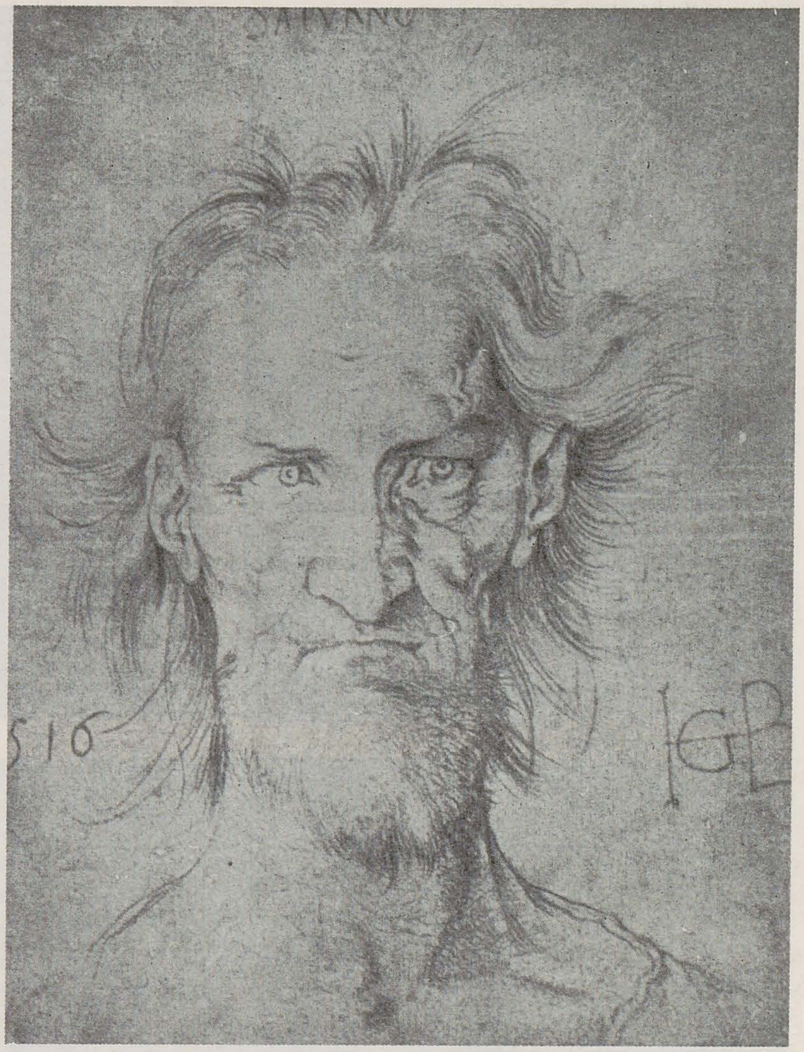


https://biblioteca-digitala.ro

hans baldung grien
1485—1545

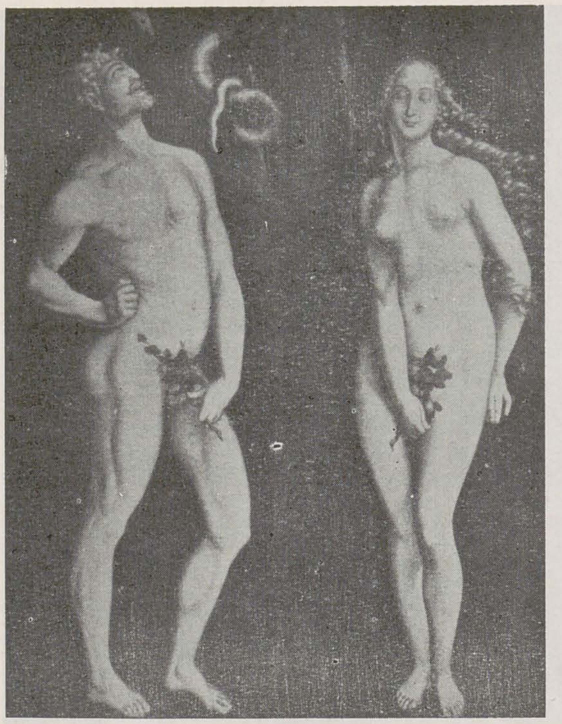
amelia pavel

La aniversarea a 300 de ani, numele lui Baldung Grien era cvasi necunoscut în afara cercurilor de specialiști. Ciudată situație pentru un artist pe care Dürer îl socotea — încă de pe vremea cînd Baldung Grien era ucenic în atelierul de la Nürnberg — drept cel mai bun dintre elevi; îi încredința, în unele împrejurări, chiar conducerea atelierului, iar în călătoria din Țările de jos, lua spre vînzare gravuri ale tînărului pictor! Explicația uitării ca și, la începutul secolului XX, a interesului pentru opera lui Baldung, stă desigur în valențele ei de modernitate, în cîteva proprietăți iconografice și stilistice care, în epoca lui, l-au singularizat, iar în momentul de vîrf al revoluției artistice moderne din Germania anilor 1905—1920 s-au potrivit cu aspirații, căutări și neliniști ale gîndirii și viziunii expresioniste în special.
A jucat aici și hazardul un rol? În primii ani ai veacului, Piper, cunoscutul editor al almanahului « Der blaue Reiter » sub evidentul impuls al ideilor vitaliste pornea o cercetare privitoare la imaginea animalului în artă. Astfel a dat peste patru — la vremea lor celebre gravuri cu cai ale lui Baldung Grien. Totul în acele gravuri putea fi de natură să intrige, și mai ales alcătuirea lor iconografică. Grupurile de cai deșelați — simbol al nestăpînirii și dezlănțuirilor instinctuale — sugerau prin detalii și compoziții aluzii erotice stranii, cu iz fantastic. Prieten cu Piper, Franz Marc a aflat de aceste gravuri și este de presupus că insistența lui asupra motivului calului se leagă și de ecoul impresiei puternice pe care i-au lăsat-o. În ilustrațiile almanahului — manifest « Der blaue Reiter », menite să indice și sursele și filiațiile în retrospectivă ale expresionismului, figurează Baldung Grien cu o gravură din seria aceluiași repertoriu de motive cu cai, puternic impregnate simbolic, din care face parte enigmaticul « Grăjdar vrăjit » (1534), ca o prefigurare a propriei morți, în orice caz încărcat de tîlcuri ambigue, așa cum nu odată ni se înfățișează opera acestui artist. În această gravură este reluată și tema vrăjitoarei, care l-a obsedat pe Baldung Grien dealungul anilor: cea mai cunoscută dintre imaginile cu vrăjitoare este în același timp una din gravurile lui de prim rang; datează din 1510, urmată de « Vrăjitoarele vremii » — pictură (1523). Substanța fantastică a temei la Baldung Grien este însoțită de accentuate elemente de simbolistică erotică, înscriindu-se prin această latură chiar într-o complicată și încifrată rețea imagistică feminină plină de opoziții, care pendulează între figura madonei din familia drăgălașei Gretchen germanice și cea a cochetei rafinate, puțin perverse, amintind de personajele lui Cranach; mai tîrziu și între portretele manieriste în genul școlii de la Fontainbleau și a feminității mature, planturoase, joviale, poruncitoare, dezlănțuită și nu lipsită de forțe malefice. Toate aceste aspecte, mai puțin interesante pentru expresionismul orfist și futurist al grupării « der blaue Reiter », vor juca un rol în post-expresionism, în viziunile neo-obiectivității: la Otto Dix, Conrad Felixmüller, Chr. Schad, în portretistica lor feminină în care pot fi urmărite surprinzătoare prezențe transpuse modern ale motivului vrăjitoarei. Criticul Hartlaub, în epocă purtătorul de cuvînt al neo-obiectivismului îl admira pe Baldung Grien și îl socotea un spirit « paracelsic », un investigator al demoniacului ascuns în carnalitate și animalic.
Un alt context de fapte, mai puțin fertil, în schimb paradoxal, care a favorizat revenirea lui Baldung Grien pe primul plan al scenei internaționale, a fost, tot la începutul anilor 20, revanșismul unor cercuri de intelectuali germani în special în problema trecerii Alsaciei la teritoriul francez. Baldung Grien, deși născut la Schwäbisch Gmünd aparținea familiei unui jurist alsacian care se instalase la Strasbourg încă de la începutul anilor 90. Acolo și-a petrecut Baldung Grien cea mai mare parte a vieții — cu doar două întreruperi: una la Nürnberg, între 1503—1509, ca ucenic și colaborator în atelierul lui Dürer; a doua între 1512—1516 la Freiburg în B.eisgau, unde va executa pictura panourilor de altar la catedrală, pictură considerată de yakob Burckhardt drept cel mai valoros ansamblu de artă germană din perioada imediat premergătoare Reformei. Tocmai aceste picturi în care, cu toată originalitatea spiritului tensionat vital al lui Baldung Grien, tradiția alsaciană a lui Schöngauer (combinată cu ecourile « clasicismului dürerian », și cu reminiscențe — nu imediat detectabile — ale dramatismului lui Grünewald, ale cărui opere Baldung le va fi văzut în atelierul acestuia la Colmar, stăruie evident, în primul rînd în tipologia personajelor principale, a madonei, a lui Crist prunc ori crucificat. Aceste reminiscențe au făcut obiectul unor pledoarii înflăcărate pentru « germanitatea alsaciană » presupusă a fi cea mai autentică din toate, după spusele lui Mathias Mende, autorul primei monografii Baldung Grien, (1922) Revenită și în interesul istoriografilor de artă, după cel al artiștilor, opera lui Baldung Grien cunoaște o a treia — încă și mai puternică — vogă în anii următori celui de al doilea război mondial. În 1957 o mare expoziție la Karlsruhe declanșa noi cercetări și puncte de vedere. În 1963 apărea studiul lui Georg Bussmann, consacrat iconografiei tîrzii a lui Baldung Grien și relevînd trăsături manieriste în pictura acestuia, în care, după 1520, o cotitură evidentă este vizibilă, tocmai pe plan iconografic, dar și în atmosfera sentimentului imaginii. O serie de picturi alegorice, elegant stilizate: « Venus », « Judith » dar mai ales « Muzica » (1520, München) — adevărată prefigurare a viziunilor böckliniene; « Madona cu papagali » (1525—1527, Nürnberg) — cu fizionomia ei stranie, distantă, amestec de senzualitate sofisticată și aură de mister; « Vîrstele femeii » (1544, Leipzig), probabil ultima lucrare, compoziție cu 7 personaje, pictură de o precizie acută învăluită într-o atmosferă solemnă și totuși străbătută de amărăciune.
Evocînd un spațiu ireal în care regăsim ciudatul simbol exotic al papagalului, semn erotic, și totodată al cunoașterii și dezvăluirii depline, totul mărturisește o tendință de a accentua factorul ideatic, real, imaginar, al « Ideii ». Dürer intuise de mult la discipolul său darul acesta, atunci cînd spunea despre el: « Er ist inwending voll Figur » (Este plin de viziuni interioare). Desemnarea lui Baldung Grien ca manierist rămîne însă problematică, cel mult dacă am accepta-o în sensul în care Bialostocki vorbește despre manierismul primar — adică latent — al nordicilor. În Italia Baldung n-a fost niciodată, nici în Franța; ceea

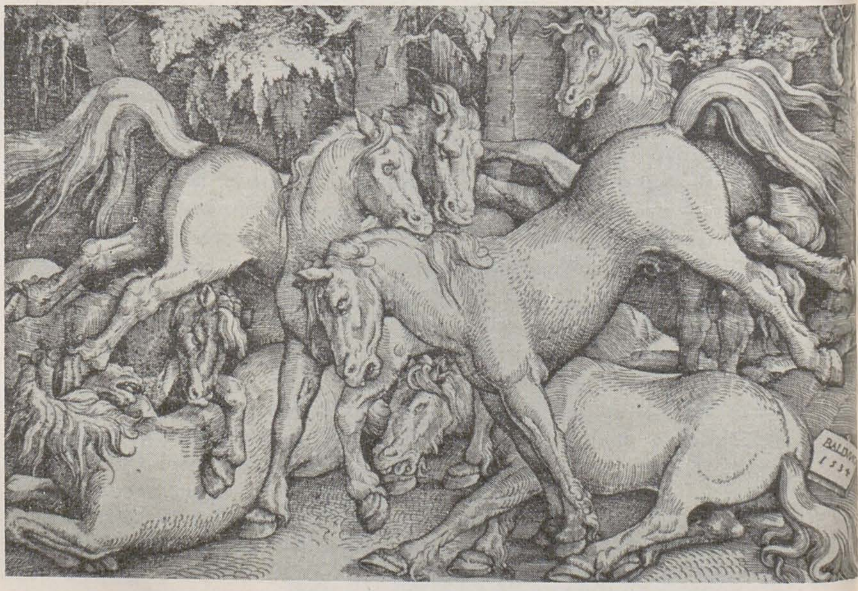


1. Saturn, desen

https://biblioteca-digitala.ro



ce a cunoscut din arta italiană — sînt destule indicii în acest sens — provenea indirect, de la Holbein, de la gravurile italiene în circulație, poate și de la artiștii elvețieni contemporani, ca Urs Graf și Niklaus Manuel Deutsch care, la Strasbourg și în Basel-ul învecinat, produceau fie gravuri fie desene pentru vitralii heraldice, cu elemente renascentist-manieriste italiene. Sînt preluări de ordin exterior: ele se mărginesc la unele intervenții cu caracter decorativ-ornamental. Reacția lui Baldung Grien în contact cu « die neue Fasson » cum numea Dürer viziunea renascentistă italiană, a fost în fapt o subiectivizare mai accentuată a repertoriului iconografic propriu. Cronologic vorbind, Baldung Grien se situează la răscrucea dintre gotic și Renaștere; nu atît această plasare este însă importantă în ceea ce-l privește, cît una « geografică »; Baldung este artistul unui spațiu de civilizație și spiritualitate europeană, ale cărei trăsături le-a încarnat cu originalitate, într-o atitudine expresivă aproape ostentativă. Este spațiul alsacian atît de caracteristic prin acțiunea sintezei de valori franco-germane a căror expresie simbolică este catedrala din Strasbourg și care se extind iradiant pînă în Elveția și sud-vestul Germaniei. Goethe a sesizat semnificațiile și caracterul acestui spațiu: catedrala din Strasbourg a jucat în formația spirituală a scriitorului un rol de seamă; iar în notele lui de călătorie — triple — din Alsacia revine cu observații asupra acestei « minuni pe care o resimt — scrie — ca ceva imens și nemărginit pînă la spaimă, totodată însă ca ceva ordonat, stăpînit și în același timp grațios-plăcut ». Claritatea gîndirii și simțul practic al acțiunii sociale specific franceze — după Goethe — se îmbină în cultura și arta acestei zone cu idilicul atît de gustat de germani dar și cu la fel de apreciate incursiuni în lumea stranie a fantasticului, a maleficului. La Baldung Grien toată această dialectică funcționează în forme a căror plurivalență de sensuri apare, pe multe laturi, foarte actuală. Neliniști și certitudini, înclinare spre concentrare pînă la abstracție, dar și tensiunea expresivității pînă la caricatură și grotesc; numeroase îndrăzneli în inovația iconografică — de pildă prin introducerea în imagistica creștină gravată a unor elemente ezoterice de sursă cabalistică active în mediul alsacian — dar și respectul multor convenții de ordin fiziognomic, în pictura religioasă a primei perioade, chiar și în opere de un farmec puțin straniu ca « Popasul în timpul fugii în Egipt » (1510—1512, Viena); singularizare aristocratică — Baldung este printre puținii artiști ai vremii proveniți dintr-o familie cvasi nobiliară și nu de meseriași, care a cultivat cu grijă această poziție păstrînd totuși distanțe neangajante — dar în același timp manifestînd accese de brutalitate pînă la limitele grosolăniei, observată de Worringer și denumită de el eufemistic « expresivitatea elementară »; idilă senină (« Maria cu pruncul » și « Îngeri în peisaj », 1511) și atmosferă cinic perversă în « Cocheția și moartea » (1514, Viena); toate converg în a schița imaginea unei personalități pline de ambiguități și trăsături enigmatice. Artistul obsedat de mersul ascuns al ideilor și sentimentelor, artist al stratului doi, mai mascat, al experiențelor umane, realist al vizibilului și în egală măsură al invizibilului, concentrat — pentru Baldung — într-o rețea de forțe demonice ambivalente, și prin acest aspect chiar al gîndirii lui precursor al lui Goethe, pictorul oferă astăzi cu operele sale, revelatoare surse pentru cercetarea unor aspecte ale identității europene.



1. Adam și Eva
2. Odihnă în timpul fugii în Egip
3. Cocheta și moartea
4. Vizitațiunea (fragment)
5. Cai jucîndu-se (gravură)

https://biblioteca-digitala.ro

ștefan râmniceanu

adrian guță.

« Să vorbim despre pictură ». Să vorbim despre o expoziție ce invita privitorul la repetate « lecturi » prin forța de sugestie exercitată asupra văzului și spiritului. Ne referim la prima personală a lui Ștefan Râmniceanu, cuprinsă în cele două săli ale Galeriei « Orizont » — octombrie 1985. Sînt picturile unui artist care la 31 de ani își afirmă (și verbal) o acută conștiință a generației din care face parte și a responsabilității acestei tinere generații în asigurarea la cote valorice înalte a continuității artei românești. Este un program foarte pretențios, dar concretizările efortului creator prin care este susținut îi conferă credibilitate și ne determină să privim cu încredere și interes viitorul. Nu am spune că lucrările lui Ștefan Râmniceanu sînt reprezentative pentru vreo orientare mai amplă din arta noastră tînără, dar credem că ele constituie un reper bine conturat și demn de luat în seamă între individualitățile incluse în limite de vîrstă similare.

Creațiile acestui autor se dovedesc, simultan, coborîtoare din anumite filoane ale tradiției (pămîntene în primul rînd) și interesante ipostaze ale modernului.

Ștefan Râmniceanu (n. 15 august 1954 la Ploiești) a absolvit Institutul Nicolae Grigorescu în 1979, iar în 1981 a cîștigat bursa U.A.P. pentru pictură. Comparînd prezențe anterioare pe simeze ale unor lucrări semnate de plasticianul la care ne referim cu « piesele » constitutive ale acestei prime personale, observăm perseverența și evoluția unor date ca respectul pentru și inspirația de la înaintași, potențarea simbolică a imaginii, adesea monumentalitatea și, ca trăsătură fundamentală, nelipsită a compozițiilor, picturalitatea.

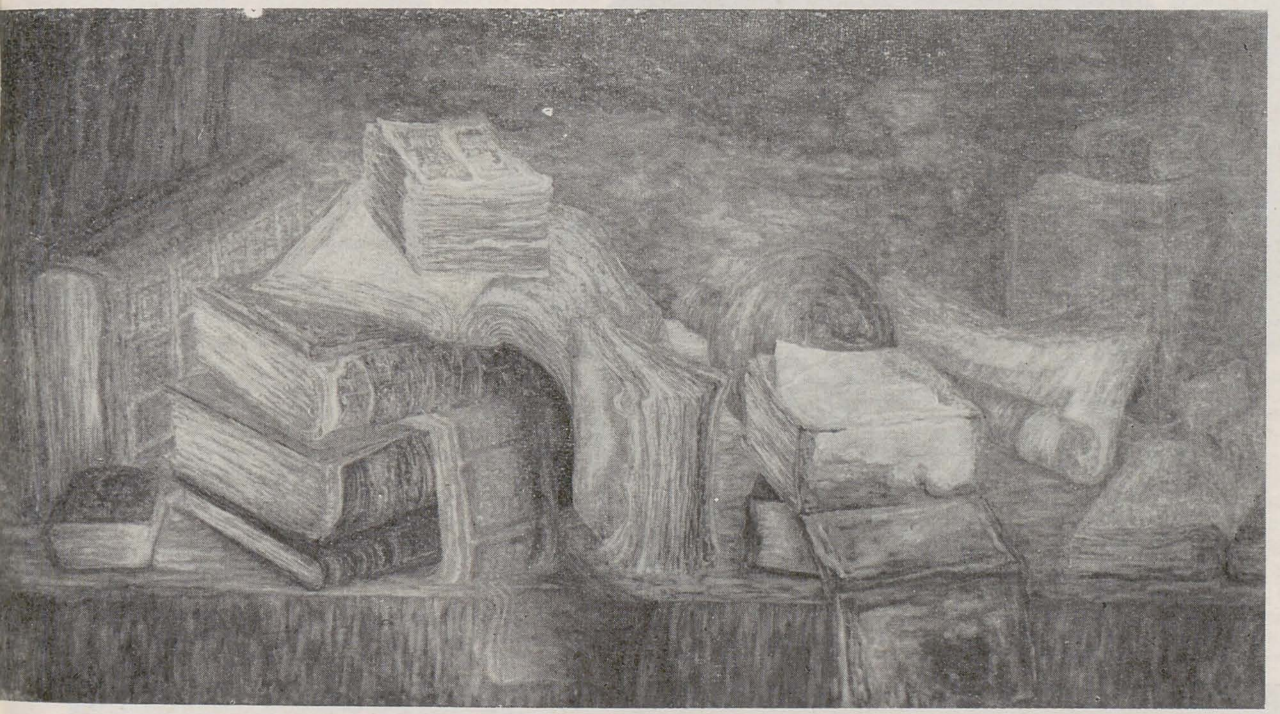
În tablourile de la « Orizont », artistul abordează tematic o serie de motive conexate pe traseul creat de inspirație, aceasta extrăgîndu-și substanța cu prioritate din matca vieții rurale, din spiritualitatea locurilor, a Pămîntului, a existenței umane condiționate de anotimpurile cîmpului și care-și hrănește odihna, reculegerea, din lumea de pilde și frumuseți a vechilor imagini zugrăvite. Prezența ființei ce animă universul sugerat de aceste compoziții este mereu subînțeleasă, dar niciodată efectivă — țăranul străbate « Drumul », face « Căpițe », folosește « Tuciul », admiră frescele de pe « Zid », neapărînd deloc, ceea ce accentuează veleitățile tipologice ale elementelor abia enumerate, « portretizate » de autor. « Cărțile », « Cărturarii », « Zugravul », completează seria culturală a tematicii și orientările stilistice, alchimia noului, a sintezei originale, făcînd să se întîlnească în creuzetul său ecouri ale celor vechi cu ale celor moderni. Spiritul în care Ștefan Râmniceanu abordează peisajul este andreescian. Este de altfel filiația pe care tînărul artist o mărturisește în primul rînd. Nu constatăm însă o simplă preluare, ori chiar o dezvoltare cu program a unei moșteniri plastice; pictorul a cărui expoziție o comentăm acum, simte și construiește în tablou natura în « cheia » sensibilității lui Andreescu, se regăsește în opera maestrului din secolul al XIX-lea și ecouri de structură ale acestei opere apar inevitabil (dat fiind și studiul repetat, ca o revenire periodică la coordonate esențiale și dragi) în creația lui Râmniceanu, dar tînărul nostru contemporan este mereu el însuși. Peisajele lui sînt dominate de o notă gravă, reflexivă. Deschiderea cîmpului, « fuga » drumului, căpițele (elemente regăsibile și la Andreescu) compun o lume în care autorul « Iernii la Barbizon » introducea uneori și personajul uman, truditorul — aceasta nu apare în compozițiile de la « Orizont », dar în ele natura « trăiește », nu atît expansiv cît în profunzime. Raportul pămînt-cer, rolul configurării văzduhului în personalizarea peisajului, amintesc importanța acordată acestor aspecte (dar să nu-l uităm nici aici pe Andreescu) de școala engleză a lui Constable, Bonington... — menționăm doar marele « Drum », lucrare a cărei amplă zonă superioară semicirculară, ce o și particularizează ca obiect, este în întregime oferită « evoluției » unui cer destul de agitat.

În portretizarea naturii, ca și în toate celelalte ipostaze artistice alese, Râmniceanu construiește forma direct din tușe de culoare, desenul-contur lipsește; tentele, tonurile, separă sau apropie suprafețele, sugerează eventual volume. Tușa fragmentată (reducția ei accentuată uneori, ne aduce în fața unei variante actuale de pointilism), juxtapusă ori suprapusă alteia, griurile calde și reci punctate de intervenții ale culorii pure, sînt elemente constitutive ale unei expresii stilistice în care amintiri impresioniste sînt filtrate și subsumate creării unor complexe și subtile raporturi cromatice; gustul materiei picturale, studiul reflexelor luministice se integrează și ele acestei viziuni. Libertatea de tip modern a tușei, caracterul său evident participativ la construcția formei, sînt factori diferențiatori de Andreescu (la care forma este totuși mai compactă) atunci cînd în peisajele acestuia și ale lui Râmniceanu concordă atmosfera gravă, armoniile reci și unele detalii compoziționale. Artistul tînăr de care vorbim este contemporan în finalizare, chiar dacă în geneza lucrărilor sale intră destule repere ale trecutului, și este atemporal prin încărcătura tipologică, simbolică pe care o conferă motivelor sale tematice.

« Căpița », în cîteva replici, dincolo de sublinierea semantică-emblemă a muncii cîmpului, arhitectură primară (operă a omului dar parcă și a naturii) — sugerată de « portretizarea » ei în prim plan, devine, grație acestui mod de abordare, un pretext de studiu al limbajului, și, într-un fel, un macrosemn plastic.

« Tuciul » este la rîndul său un obiect-simbol (al gospodăriei țărănești). Forma lui simplă, reductibilă la un semicerc, îi accentuează aptitudinea de sugerare a primordialității și capacitatea de a se transforma într-un fel de pictogramă. Creîndu-l cu penelul, Râmniceanu o face mai degrabă valoric, recurgînd așadar în primul rînd la raporturi tonale.

« Zid la Tescani », prin consistența formei, prețiozitatea griurilor, simțul materiei și poezia ei, a fragmentului de natură și arhitectură reprezentat, este poate la fel de andreescian și totodată autentic, nou, ca și unele dintre peisajele anterior comentate; el ne apare, în același timp, asemenea unui loc de reculegere, înaintea revelației pe care o are privirea în fața imaginilor de pe alte « Ziduri ». Astfel, într-o serie de lucrări, tînărul artist aduce, pe de o parte, un omagiu picturii noastre medievale (celei murale în primul rînd). Pe de altă parte, prin aceste tablouri — să menționăm, alături de uleiul pe pînză, și prezența unor tehnici mixte, necesare efectelor scontate de autor — Râmniceanu stabilește poate unul din cele mai interesante dialoguri, în expoziție, între tradiție și modernitate. Picturalitatea, plăcerea modulării massei de culoare, se evidențiază fie într-o lucrare în care, din pulsația cromatică a « cîmpului », se desprinde, abia « numită », o siluetă amintind de reprezentările ce împodobesc pereții vechilor noastre ctitorii, fie în altele, care, trimițînd gîndul spre fragmente de pictură murală pe care atacul în timp al intemperiilor le-a transformat în « simple » pete de culoare, sînt compoziții atașabile abstracționalismului liric — vibrația senzitivă a cromaticii, poezia ei, definesc trăirea artistului în fața capitolului de cultură și frumusețe ce supraviețuiește în amintita « simplitate ». « Cărturarii » și « Zugravul » nu sînt, în fond, ca spirit, reprezentare, proporții, departe de unele figuri din arta monumentală murală a Evului Mediu românesc, mai ales de unele personaje de la Cozia, spiritualizate, ascetice, alungite. Dar mai există o sursă, mai apropiată în timp, ce ni s-a revelat pe cînd priveam « Zugravul » și unul din « Cărturari » — monumentalitatea, ținuta aproape solemnă, gravă, construcția destul de riguroasă dar nu etalată, ne-au adus în memorie pe « Cărturarul » sculptorului Gh. D. Anghel; tînărul pictor ne-a mărturisit ulterior că această filiație este reală, ceea ce l-a impresionase mai ales la statuia respectivă fiind forța etică, înalta spiritualitate pe care le « întrupau » într-un tot unitar chipul și ținuta personajului.



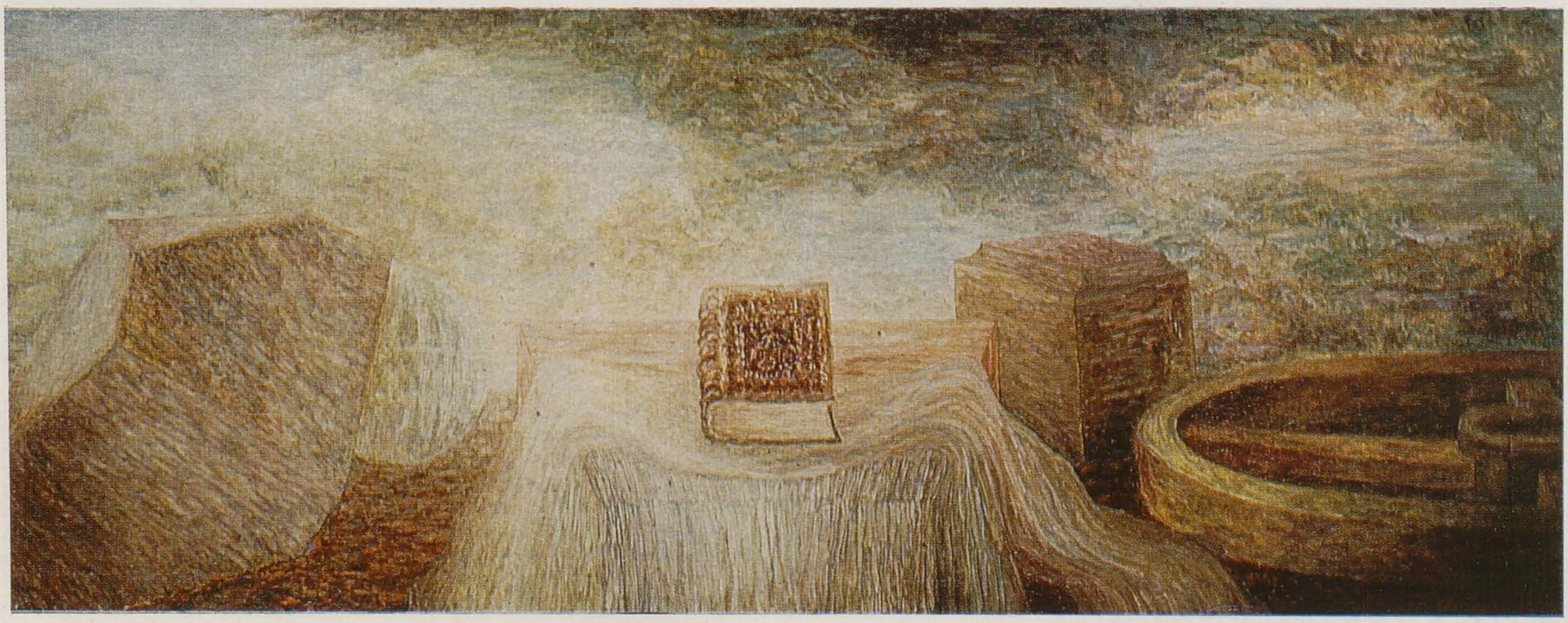
Cărți, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

În ce privește lucrările lui Râmniceanu, remarcăm în primul rînd un « Cărturar » pe care l-am plasa într-o dublă descendență — post-bizantină și din Gh. D. Anghel; personajul abia se « definește » într-un cîmp cromatic în tonuri deschise; lumina vine din lăuntru, « Cărturarul » însuși o iradiază așadar — este lumina gîndului. Faptul acesta stabilește într-un fel noi conexiuni cu arta bizantină. Pe de altă parte, ca reper pur artistic, tabloul este, credem, unul din cele mai remarcabile ale expoziției. Poate nu greșim dacă socotim « Zugravul » o profesiune de credință, concepția care stă la baza lucrării fiind apropiată de a « Cărturarilor » și făcînd trimiteri dinspre contenporaneitate spre Luchian și mai înapoi, către vechii noștri pictori de ctitorii. « Jertfele », figurări simbolice ale spiritului de sacrificiu și dorinței de zbor către înalte lumini a minții omenești, se definesc stilistic prin picturalitate, fragmentare și uneori orientare aproape vorticistă a tușei. Disponibilitatea amplă a limbajului plastic vehiculat de Râmniceanu apare și în naturile statice unde lucrul în glasiuri amintește, în « cheie » modernă, chiar și de Chardin. « Cărțile ». « Timp », ies, ca organizare compozițională, repertoriu de forme, veleități simbolice și regie luministică, din limitele unui gen anume, raportîndu-se de fapt la familia spirituală a « Cărturarilor ».

Prima expoziție personală a lui Ștefan Râmniceanu, prin densitatea semantică, orizontul stilistic și exigențele, cotele valorice remarcabile ale acestuia, impune și angajează un nume din generația tînără a picturii românești.

1. Canielă, ulei
2. Drum, ulei
3. Zugravul, ulei
4. Timp, ulei



https://biblioteca-digitala.ro

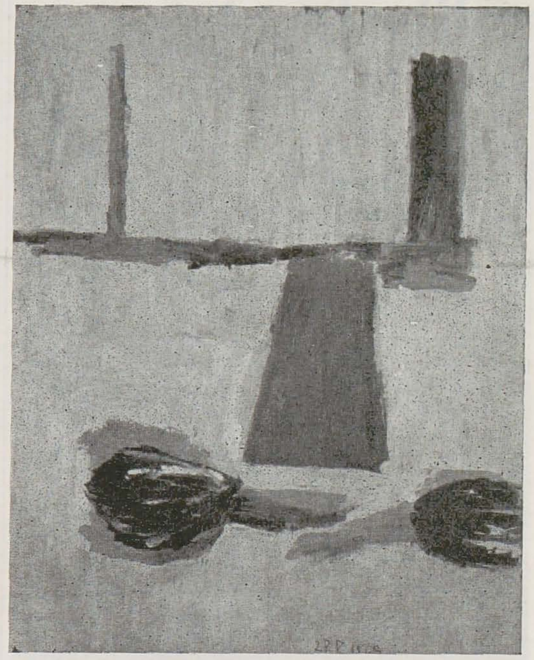
o artă a neliniștilor existențiale

expoziția de artă plastică contemporană din republica federală germania

olga bușneag

Selecția de artă plastică contemporană din Republica Federală Germania,* concepută cu mult discernămînt și spirit de nuanță de *prof. dr. Uwe M. Schneede*, a fost găzduită în sălile Muzeului Colecțiilor de artă din București. Realizatorul a utilizat spațiul ca element al compoziției expoziționale, amplasînd ansamblul pieselor fiecărui artist în secțiuni separate, în locul care-i era cel mai propriu. K. H. Hödicke și Wolfgang Petrik au venit chiar cu lucrări selectate anume în funcție de sălile de la Muzeul Colecțiilor, iar Nikolaus Lang a creat o operă « concepută special » pentru această expoziție. Tot prof. Uwe M. Schneede îi datorăm și excelentul catalog, întocmit cu seriozitate germană; găsim aici date de referință și caracterizări pertinente pentru fiecare expozant și, adesea, declarații-program, confesiuni asupra modului de lucru ale artiștilor înșiși.
Pentru a ilustra diversitatea concepțiilor estetice și a procedeelor artistice utilizate de plasticienii ce trăiesc în R.F.G. și în Berlin-West, prof. dr. Uwe M. Schneede a ales nouă artiști din generația de mijloc, artiști cu reputație solidă și rezonanță internațională: *Georg Baselitz, K. H. Hödicke, Wolfgang Petrik* (nume strîns legate de destinul actualei picturi germane, care au deschis un drum nou către imagine), *Jürgen Klauke, Jochen Gerz, Bernh. Joh. Blume, Dorothee v. Windheim*, (care experimentează asupra posibilităților de expresie ale fotografiei, fiecare în altă viziune), *Nikolaus Lang*, (performer și adept al artei fotografice) și *Ulrike Rosenbach*, (performer și creator de filme video). Baselitz și Hödicke se înscriu, alături de Kiefer, Penk, Lüperz, Polke ș.a., printre promotorii noii picturi figurative, ai neoexpresionismului care domină în momentul de față scena germană. Spirite tutelare ale direcției « die neuen Wilden », ei afirmă, prin operele lor, o reînodare cu strălucita tradiție a unor Munch, Kirchner sau Beckmann, dar de pe pozițiile unei atitudini contemporane în care idealul de perfecțiune a operei și de puritate stilistică apar modificate.
În ciclurile de lucrări aparținînd lui *Baselitz* identificăm, dincolo de faimosul său motiv răsturnat, expresia unor căutări tensionale, un suflu expresionist (care-l apropie nu numai de antecesorii săi germani, dar și de Soulages), viziunea marelui și un interes evident pentru componenta materială a tabloului. Gustul unei materii senzuale, păstoase, procedeul suprapunerilor savante și vivacitatea tușei — impregnează cu fluxuri vitale această pictură care inversează motivul vrînd să-l anuleze, dar care nu se poate dispensa de el. Declarațiile artistului îndeamnă însă privitorul să dea atenție doar elementului « pictura ca pictură »: « Eu nu fac uz de posibilitățile pe care mi le oferă motivul, nu ceea ce poate fi recunoscut mă interesează (...) nu există în realitate decît pictura pură ». Și la *Hödicke* transpare revenirea la o artă în care evenimentele afectului, trăirile artistului și preocuparea pentru culoare trec în prim plan. « Vater der neuen Wilden », cel căruia « noul val » al picturii vest-germane îi este atît de datornic (în special artiști formați la Academia de belle arte din Berlinul occidental unde este profesor), mînuește cu vigoare culorile violente urmărind efecte plastice concentrate pe complementare (în deosebi roșu și verde).

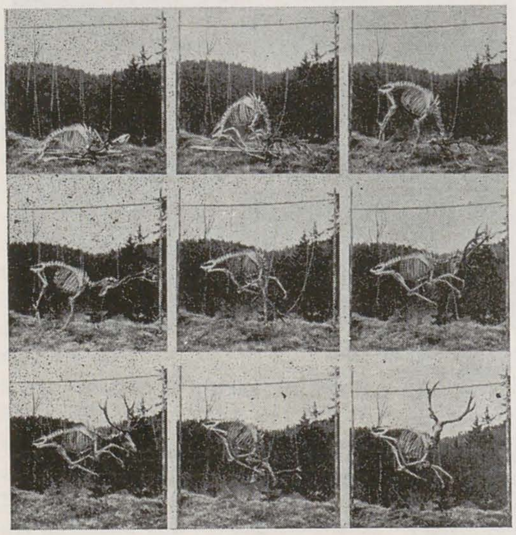
Omul are în fața lui doar singurătatea, neantul și durerea, iată ce clamează, « Crucificare », « Țărm cenușiu », « Picioare », « Mîinile pe oraș ». Hödicke se situează direct, fără sfială, în descendența « strigătului » unor ilustre modele. Pentru acest artist motivul nu este indiferent; el se naște din culoare, este culoarea însăși, fără a dispărea însă în vîlvoarea ei; monumentalizat, motivul vine în sprijinul intensivității patetice a cromaticii. Lucrările expuse la București mi-au evocat strania « Sirenă » de la Galeria Națională din Berlin-West, sfinx colosal care scrutează hăul unei mări ostile, nevăzute dar presimțite. Deformări, racursiuri îndrăznețe, agresivitatea tușei, dramatismul culorii, gustul măștii particularizează « realismul critic » al lui *Petrik*, pentru care atașamentul față de arta lui Otto Dix constitue doar un punct de reflexie. Tablourile vaste ale acestui pictor cu o impresionantă vocație de desenator (piesele în cărbune trădează o mînă de maestru), surprind secvențe atroce din viața orașului de beton. « Strigătul » lui Petrik este un avertisment asupra tehnicizării excesive a civilizației noastre.
Dintre adepții artei fotografice, Jürgen Klauke este autorul celui mai elaborat complex de lucrări. El utilizează subtil limbajul plastic al acestui mediu tehnic în vederea sondării realității noastre interioare. Relatînd etapele unor acțiuni înscenate în atelier (cu concursul unei întregi recuzite începînd cu luminile și terminînd cu măștile) anume pentru a fi fotografiate, el încearcă o imersiune în abisurile conștiinței, acolo unde sălășluiesc neliniștile noastre dintotdeauna: nevoia de iubire și comunicare, frica de moarte. Tripticul « Confruntare » (versiune modernă a motivului gotic « Totentanz » evidențiază virtuțile desăvîrșitei profesionalități a acestui artist. Montajul în spațiu al zecilor de « perechi de ochi » decupați de *Dorothee v. Windheim* din 50 de fotografii ne comunică acuta nevoie de « dialog » specifică omului. Un spațiu închis (neperforat de o fereastră și de trei uși) ar fi făcut încă mai obsedant mesajul atîtor enigmatice perechi de ochi care ne ațintesc. Tot la fotografie face apel și *Jochen Gerz* care, sceptic față de caracterul fragmentar al oricărei reproduceri, asociază limbajului imaginii limbajul unor texte-poematice. Prin contiguitatea aparent întîmplătoare fotografie-text scris el vizează declanșarea în spectator a unor stări speciale. Aici operează nu atît transferul de sensuri de la un medium la altul, cît « combinația poetică a două mijloace de comunicare (...) care se recompune în conștiința noastră, ca o poezie, într-o unitate nouă » (prof. U. M. Schneede). Un anume grotesc și neconvingătorul montaj al fazelor « acțiunii » puse în scenă și fotografiate de *Bernh. Joh. Blume* contribuie ca prezența « complicațiilor sale oedipiene » să nu trezească ecoul stîrnit recent de participarea sa la « Von hier aus ». *Nikolaus Lang* ne informează, prin intermediul unui ansamblu compus din scheletul unui cerb (impostat pe un fragment de zid negru) și printr-o suită de admirabile fotografii, asupra « acțiunii » desfășurate de el în două etape: « îi arăt cerbului domeniul lui » și « îi arăt cerbului orașul ». « Imagine arhaică a renovării ciclice » cerbul devine simbol al ideii de libertate, al restabilirii armoniei primordiale omnatură, al unui protest îndreptat împotriva atitudinilor « anti-natură », împotriva firescului vieții. « Acțiunea » *Ulrikăi Rosenbach*, incitant intitulată « Luptătoarele de judo sînt sprijinite de mesageri », (happening desfășurat în incinta Casei de cultură a Republicii Federale Germania), a pus în contact spectatorii români cu un performer care a demonstrat o bună pregătire de balerină și remarcabile disponibilități actoricești. Show-ul, bine construit (cu excepția lungimii nejustificate a momentului median), a avut caracterul unui ritual incantatoriu în trei acte, ritual menit să-l elibereze pe protagonist de sentimentul încarcerării în propriile obsesii. De rară expresivitate, gesticulația, limbajul mîinilor asociat descîntecului monoton al unor fraze-cheie,



1. Georg Baselitz: Lalele
2. K.H. Hödicke: Pe plajă
3. Wolfgang Petrick: Zonă de incendiu

* Expoziția, deschisă la 14 octombrie în cadrul Săptămînii culturale a Republicii Federale Germania în Republica Socialistă România, a fost alcătuită din însărcinarea Ministrului Afacerilor Externe din Bonn în colaborare cu Institutul pentru relațiile cu străinătatea din Stuttgart.

https://biblioteca-digitala.ro



limbajul corpului care-şi transmite intensitatea trăirilor grafismelor trasate cu creta pe un ecran negru, parcă într-o stare de înstrăinare faţă de strigătele batjocoritor agresive ale fondului muzical. Momentul ultim, cel al sfîşierii hîrtiilor şi al învăluirii în ele într-o mişcare de derviş-rotitor, se desfăşoară proiectat de foşnetul marin al hîrtiilor călcate în picioare. Cromatica simbolică (alb, negru, roşu) sublinia sensurile acestei « acţiuni-catharxis » de o profundă orientalitate, începînd cu insistenţa monotonă a rostirilor incantatorii, fondul melopeic al muzicii şi terminînd cu vîrtejul mişcărilor finale.
Arta vest-germană, artă a unor nelinişti existenţiale fundamentale şi a unei anume stări de spirit şi a situaţiilor particulare cu care sînt confruntaţi artiştii din Germania Federală şi din Berlinul occidental se arată a fi în continuitatea unei vechi tradiţii şi totodată deschisă experimentării. Ceea ce unifică multiplele orientări artistice este tematica, explicită sau implicită, axată în jurul problematicii condiţiei umane. Omul apare ca fiinţă solitară, alienată sau agresionată de civilizaţie şi de constrîngerile sociale, bîntuit de obsesia morţii şi a imposibilităţii de comunicare, marcat de ruptura care a intervenit între el şi semenii săi, între el şi natură. Mediul ambiant, super-tehnicizat, pîndit de eminenţa unui cataclism apocaliptic, a devenit ostil individului şi relaţiilor sociale.
Selecţia de la Muzeul Colecţiilor, semnificativă pentru întoarcerea către figuraţie a picturii vest-germane, este reflexul fondului filosofic şi al angajării profund umane al artei germane, al vitalităţii şi dinamismului ei.

simeze

« Democraţia avangardelor » pare a fi tema expoziţiei de pictură, sculptură şi grafică pe care artişti din Mannheim şi Heidelberg au deschis-o la Muzeul de artă al Republicii. Cel mai vîrstnic expozant s-a născut odată cu secolul, cel mai tînăr nu a împlinit 30 de ani. Cele 121 de lucrări reuşesc să ofere o medie fidelă a dinamicii artistice (în forme « tradiţionale ») din Germania federală şi, implicit (datorită caracterului paradigmatic al culturii germane), din Europa occidentală. Fără a lua contact cu nume de primă rezonanţă, ni se oferă prilejul alăturării *de visu*, nu doar mental, a unor exemple « ortodoxe » de conceptualism, minimalism, abstracţionism gestual şi geometric, neoexpresionism (Bad Painting), pop art. Un curios decalaj se vădeşte între forţa picturii, interiorizarea graficii (fadă uneori, însă) şi platitudinea categorică a celor cîteva piese de sculptură. Punînd în perspectivă istorică, economică şi culturală fenomenul artei germane, cu aplicare în cele două centre (Mannheim-Heidelberg), Vasile Drăguţ concluzionează (în prefaţa catalogului): « Avînd ca numitor comun o stare de fervoare, o vădită propensiune pentru aventura imaginii, artiştii expozanţi fac evidentă importanţa acestui sfîrşit de veac în ceea ce s-ar putea numi jocul pasionat dar periculos cu semnele plastice. »

Pictor, sculptor, inventator de maşini cinetice, scenograf şi regizor Carl-Heinz Hargesheimer (1924—1972) ne este prezentat de Institutul Goethe în ipostaza majoră a febrilei sale activităţi — cea de artist fotograf. Artistul (pseudonim de creaţie — Chargesheimer) este un exponent tipic pentru evoluţia intelectualului german în perioada postbelică. Experimentul tehnic (heliografia, fotograma) este covîrşit de metodele « clasice », menite să surprindă renaşterea unei naţiuni sfîşiate. Entuziasmul declanşat de o nouă libertate, ambiţiile refacerii şi recuperarea nostalgică a enclavelor vechii lumi, de dinaintea cataclismului nazist, apar în primele sale albume, unele însoţite de textele recent dispărutului Heinrich Böll: Cologne Intime, In Ruhr, Oameni de pe Rhin, Berlinul şi berlinezii, Romanicul Rhinului, Teatru, teatru etc. Distanţarea de fotografie în favoarea teatrului coincide cu explozia bunăstării şi, simultan, cu senzaţia de alienare a idealurilor iniţiale de după război. Artistul resimte acut indiferenţa reciprocă şi izolarea în care se scufundă existenţa zilnică a majorităţii. Ultima sa carte — Köln, ora 5,30, oferă imaginea unui oraş nou, vertical, rece, devitalizat. Imaginile lui Hargesheimer, portrete brutale dar savant compuse, instantanee profunde, plonjări curajoase în detalii de peisaj urban, de anatomie în mişcare, de fizionomie, constituie un repertoriu tipologic semnificativ pentru modul de a vizualiza al artiştilor din anii '60—'70 şi chiar după Chargesheimer (care se sinucide în 1972) este în arta fotografiei un vizionar al mijloacelor simple.

Expoziţia de fotografie Paul Caponigro (Muzeul de artă al Republicii) ne pune în faţa unui aspect mai puţin cunoscut (nouă) din zona americană a acestei arte. Hrănit, ca şi maestrul său Minor White, cu gîndire Zen, Gestalt-ism, Gurdjieff şi lecturi din misticii Evului Mediu, Caponigro (muzician şi grafician în alte ore ale existenţei sale) amplifică pe cont propriu experienţa lui White, căutînd realizarea unui echilibru între impulsurile interioare şi mediul « de fotografiat », aspirînd spre empatizarea imaginii, spre realizarea unui echilibru transă-activitate, statism (contemplare) — dinamism (fotografiere). Rezultatul acestei frumoase pregătiri teoretice, culturale, spirituale este o suită de imagini cu aspect mediocru şi dimensiuni aşişderea. Puritatea deosebită a execuţiei nu compensează senzaţia de meschinărie, ciudată într-o cultură ce ne-a obişnuit cu forţa şi generozitatea unor Stieglitz, Adams, Dorothea Lange, cu agresivitatea Dianei Arbus sau cu monumentalitatea lui Weston.

Tot despre fotografie e vorba şi în expoziţia « Mimul », prezentată de Ioan Cristian Ostafi (holul Teatrului Mic). Membru al cineclubului de film experimental KINEMA-IKON (Arad), autorul se resimte de experienţa cinematografică în pregătirea imaginilor sale fixe. Fără a fi o succesiune de stop-cadre, fotografiile lui Ioan Cristian Ostafi se nasc totuşi din desfăşurarea sincopată a unui scenariu existenţial, cu personaje, scenografii, situaţii conflictuale (post-conflictuale). Glosînd pe marginea eternei teme a « artistului ca saltimbanc », expoziţia pune, mai presus de nivelul metaforic, problema transgresării condiţiei de fidelitate a reflectării, impusă fotografiei. Prin solarizări şi filtraje, autorul subiectivează imaginea, împingînd-o spre abstract. Întrezărim în Ioan Cristian Ostafi un posibil autor de fotografie non-figurativă.

Un deceniu de activitate, concretizată în peste 170 de vernisaje, consemnează revista *Tribuna* printr-un mic dar sugestiv catalog retrospectiv. Rod al propensiunii către vizual manifestată de unii oameni de litere, « Galeriile de artă Tribuna » constituie un binevenit, chiar dacă stingher, punct de contact între două lumi obstinat paralele — plastica şi literatura. Într-o prefaţă surprinzătoare, Mircea Zaciu mărturiseşte secreta invidie nutrită de scriitori faţă de materialitatea operei plasticienilor, ce cunosc « acea voluptate a lucrului înfăptuit, palpabil, vizibil şi contemplabil fără intermediari şi traducători ! Opera . . . se oferă cu o nespusă candoare şi abandonare privirii ». Mărturisim şi noi o cordială invidie faţă de criticii literari, aflaţi într-o comunicare mai directă decît criticii de artă cu preopinenţii şi colegii lor, scriitorii. Revenind, să observăm că bilanţul expoziţional al Tribunei, inevitabil eclectic şi supralicitînd zona convenţionalului, dovedeşte un binefăcător democratism prin acceptarea zonelor « insolite », anticalofile (uneori), mai agresive, ale adevăratei avangarde, aşa cum se cuvine unei reviste care a acordat, cîndva, premii lui N. Ilie cu ş.a.

1. Dorothee von Windheim: Autoportret din «Dialog 50 de perechi de ochi»
2. Nikolaus Lang: Las cerbul să sară şi să se prăbuşească

simeze

expoziţii în ţară ● Arad, Salonul judeţean de toamnă, 2—31 octombrie ● Expoziţie colectivă de artă plastică, 3—10 octombrie ● ALBA IULIA, Expoziţie judeţeană de artă plastică, octombrie ● BAIA MARE, Expoziţia colectivă anuală a tineretului, 12—25 octombrie ● Expoziţie naţională de desen, 21 octombrie — 31 noembrie ● BRAŞOV, Expoziţia personală Waldemar Mattis Teutsch, grafică ● CLUJ NAPOCA, Expoziţia Tineretului (grafică şi artă decorativă), cu participanţii de la tabăra de creaţie Cluj, 6 octombrie — 1 noembrie ● Expoziţia « Viaţa satului românesc » în cadrul festivităţilor dedicate lui Octavian Goga şi ale centenarului « Liviu Rebreanu », 19 octombrie — 15 noembrie ● Expoziţia personală Mircea Vremir, pictură, 19 octombrie — 12 noembrie ● CRAIOVA, Expoziţia personală Nicolae Truţă, pictură, 28 septembrie — 26 octombrie ● SLATINA, Expoziţia Paula Tudor şi Paul Tudor, pictură, octombrie ● CONSTANŢA, Expoziţia personală Corneliu Dan, grafică, octombrie ● DEVA, Expoziţia de grup « Maeştrii picturii româneşti în colecţiile particulare şi de stat din judeţul Hunedoara », în colaborare cu Muzeul judeţean, 5—15 octombrie ● Expoziţia personală Marcel Brăilean, pictură şi grafică, 19 octombrie — 15 noembrie ● GALAŢI, Expoziţia personală Mihai Gh. Coron, octombrie ● IAŞI, Expoziţia de artă decorativă din R.S. Cehoslovacia, octombrie ● Expoziţia personală Ioan Petrovici, grafică ● Expoziţie colectivă de pictură şi grafică ● Expoziţie colectivă de pictură şi grafică la Spitalul de Neuropsihiatrie, octombrie ● LUGOJ, Expoziţia personală Viorel Toma, pictură, octombrie ● ORADEA, Expoziţie « Atelier 35 » a Filialei U.A.P. din Baia Mare, 18 septembrie — 28 octombrie ● Expoziţia personală Ştefan Boca, pictură, 30 septembrie — 17 octombrie ● Expoziţie de filatelie în cadrul « Salonului revistei « Familia », 18 octombrie — 28 octombrie ● Expoziţia simpozionului naţional de creaţie în sticlă, 28 octombrie — 7 noembrie ● PITEŞTI, Expoziţia personală Mircea Bârloiu, grafică, 5 septembrie — 15 octombrie ● PLOIEŞTI, Expoziţia personală Dan Strîmbu, grafică, octombrie ● PIATRA NEAMŢ, Expoziţie de tapiserie şi grafică cu lucrările taberei de la Brateş, 25 octombrie — 25 noembrie ● Expoziţie de pictură, grafică şi sculptură « Imagini sadoveniene », 24 octombrie — 15 noembrie ● REŞIŢA, Expoziţie de grup la Clubul muncitoresc din Bocşa, octombrie ● Expoziţie de grup, octombrie ● Salonul anual judeţean, 24 octombrie — 21 noembrie ● SF. GHEORGHE, Expoziţia personală Erszebet Jeney, pictură, la Tg. Secuiesc, octombrie—noembrie ● SATU MARE, Expoziţia personală Arpad Miklos, grafică, octombrie ● TIMIŞOARA, Expoziţie personală Ciprian Radovan, pictură, noembrie ● TG. MUREŞ, Expoziţia personală Imre Balasz, portret, octombrie ● Expoziţie personală Octavian Cosman, pictură, octombrie.

expoziţii peste hotare (octombrie) ● BANSKA BYSTRICA (R.S.C.) Quadrienala internaţională de grafică, octombrie; participanţi: Ana Golici, Traian Filip, Sabin Ştefănuţă, Francisc Deak ● Hemer (R.F.G.), Expoziţia de grup Florica Pacea şi Constantin Pacea, tapiserie şi pictură ● PARIS, Expoziţie internaţională de pictură; participanţi: Ion Gheorghiu, Viorel Mărginean, Petru Popovici ● BRUXELLES, Bienala internaţională de dantelă; participă Maria Negreanu ● LYNGBY (Danemarca), Expoziţia personală Geta Brătescu, grafică ● TOKYO, Expoziţie internaţională de caricatură; participanţi: Eugen Taru, Mihai Stănescu, Matty Aslan ● ROMA, Expoziţie personală Traian Alexandru Filip ● SOFIA, Bienala internaţională de caricatură; participanţi: Albert Poch, Vasile Olah, D. Turculeţ ● AACHEN (R.F.G.), Expoziţia de grup Lucreţia Pacea şi Ion Pacea, tapiserie şi pictură ● ROMA, Expoziţie personală Dimitrie Gavrilean, pictură.

vitrina cărţii

călin dan

Manuscriptum reuşeşte prin al doilea număr pe acest an performanţa unei atitudini interdisciplinare. Ieşind din teritoriul arhivisticii literare şi al comentariului comemorativ, revista abordează o arie culturală mai largă, reflectînd, astfel, unele eforturi întreprinse în acest sens de Muzeul Literaturii (expoziţia « Urmuz », îndeosebi). Reţinem din aceste pagini, ca pe o fascinantă lectură literară şi filosofică textele matematice ale lui Dan Barbilian (privitor la probleme « sterile » ale geometriei, ce au preocupat zadarnic gîndirea ştiinţifică de-a lungul istoriei, negăsindu-şi rezolvări în cîmpul matematicii numerelor raţionale); un interviu luat de Solomon Marcus lui Octav Onicescu, punînd încă o dată ştiinţele matematice în contextul cultural căruia îi aparţin de drept; continuarea publicării epistolarului lui Grigore C. Moisil (scrisori din Turcia), un inegalabil, prin umor şi rapiditate a incursiunilor pro-

https://biblioteca-digitala.ro

funde, maestru al genului. În fine, poate cea mai complexă și bogată întîlnire, fragmentele din « jurnalul » lui Petru Comarnescu, date tiparului la 20 de ani după redactare. Personalitatea lui Ion Țuculescu și, în jurul său, o serie de nume și portrete semnificative pentru arta și cultura anilor '50—'60, apar creionate rapid, cu o detașare și o cruzime a rostirii adevărului pe care le îndură doar paginile destinate posterității. La sfîrșit,

Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Ioana Em. Petrescu și Mihai Ungheanu răspund unei anchete menite să elucideze raportul critică literară/istorie literară, ponderea acestor discipline în preocupările noii generații de specialiști. Răspunsurile, contrazicîndu-se în mod constructiv, pot interesa și « psihologia de grup » a criticilor/istoricilor de artă (tineri sau nu).

Semnificație și comportament în cadrul construit — culegere de studii alcătuită de Geoffrey Broadbent, Richard Bunt, Thomas Llorens; traducere de Ianola Trișcu și Anamaria Zahariadi, Editura Tehnică, 1985. Fără ecou s-a produs apariția acestei cărți, cuprinzînd studiile a 22 de autori referitor la metodologia de investigație și pre-proiect în arhitectura actuală. Ancheta sociologică, studiul psihologic, semiotica sînt folosite pentru crearea unui halou de cercetare « nefundamentală », menită să situeze/direcționeze în mod corect explozia experimentalistă și tendința de proliferare anarhică a arhitecturii contemporane. Se dovedește astfel că urbanismul nu este, nu trebuie să fie o noțiune abstractă, constrîngătoare prin utopii globale și forțînd corpul social la adaptări de viteză; ci o realitate elastică, evoluînd organic prin analiza atentă, pe căi matematice a pulsațiilor grupării umane. Se poate vorbi, astfel, despre un nou umanism al gîndirii arhitecturale.

Urmuz — *Pagini bizare/Weird Pages*, Cartea Românească, 1985. Un eveniment editorial, acest Urmuz bilingv, datorat unui traducător fidel (Stavros Deligiorgis) și unui redactor (Sorin Mărculescu) ce a permis « imixtiunea » vizualului între paginile dense ale singurului nostru avangardist absolut — Demetru Dem. Demetrescu — Buzău, grefier la Curtea de Casație, meloman, solitar și sinucigaș. Graficianul Ion Mincu, avînd de acum o experiență a colaborării cu textul, reușește performanța de a ridica opusculul urmuzian la rangul de *obiect tipografic*. Ilustrațiile sale produc o permanentă secționare a fluxului textual, introducînd o lectură paralelă, profund subiectivă și anexată stilisticii pe care artistul și-a conturat-o din anii de studiu. Încă de la copertile autoritar concepute se distinge spiritul baroc al graficianului, care capsulează în imagini propria sa idee despre Urmuz. Mai există (desigur) și altele.

Personal, apreciind tehnica « literară » a lui Ion Mincu, îl văd mai apropiat structural de fastul prozei sud-americane. Contactul cu Urmuz mi de pare deplin realizat doar în zona « efectuării » imaginii (a ductului), unde surprindem o relaxare « automatistă », depistabilă subteran și în discursul prozatorului, mizînd pe sonoritățile auto-generatoare, chemîndu-și alăturări într-o strînsă logică a verbiajului-dincolo-de-sens.

Din punctul de vedere al relației imagine- — text, proza lui D.D.D.,-B. este un exemplu de « capcană a relației biunivoce »: abundența imaginilor de minuțioasă pregnanță vizuală, fina arologerie a construcției promit decalcarea cu ușurință a unor « portrete-robot » și cadre-tip. Orice experiență de acest gen ar cădea însă în marasmele literalității și în ridicolul unei fundături imaginative; Urmuz are savoarea tonului doctoral, al preciziei tăioase și sentențiozității. Sub această gheață « conceptuală » se ascund însă abisurile psihanalizei.

Proza urmuziană este în așa măsură un « Repertoriu » psihanalitic (sadomasochism, frigiditate, obsesii falice, anale, homoerotice, zoofilie, fetișism, complex oedipian etc.), încît o interpretare de acest tip nu poate fi decît redundantă în platitudini. Ceea ce salvează lectura este puternicul textualism al stilisticii urmuziene, ironia constantă (și cu atît mai feroce cu cît mai încorsetată în frazarea sobră) la care este supusă « literatura ». Autorul deconspiră clișeul literar în două bucăți doar — Plecarea în străinătate și După furtună — care, prin construcție epică și frazare tenebros romantică explicitează o atitudine mentală persiflantă, constituind armătura secretă și în celelalte texte.

Cît despre acestea, exceptînd parțial Fuchsiada (unde aș îndrăzni să văd o voalată confesiune autobiografică și o motivare a gestului din 23.XI. 1923), construcția lor este identică: un cuplu bazat pe relații ambigue de forță (Pîlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu, Emil Gayk și nepoata, Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer) intră într-un conflict deschis, ducînd la dispariția violentă/treptată a eroilor. Universul se dovedește a fi constituit din secvențe ce se succed rapid către un singur țel — anihilarea. Unicul lucru salvator în fața spaimei — discursivitatea: în Puțină metafizică și astronomie logoreea este admirabil condusă, cum poate doar Caragiale tatăl știa să o facă; tonul este, într-adevăr, al unui personaj electoral cuprins de frisoane leibniziene.

Simptomatic, Ion Mincu evită ilustrarea prozelor textualiste, în care asperitatea concretului e eludată pentru jocuri mai absconse. Singura modalitate corectă de a ilustra pe Urmuz este invenția; sigurul corespondent vizual al prozei sale — Mașina Celibatară. Este ceea ce intuia și Nicolae Manolescu (fără a folosi celebra sintagmă) într-o paralelă între mecanica lui Urmuz și cea a lui Daniil Harms. Doar în mașinile celibatare post-duchampiene erotica, psihanaliza și intertextualitatea (distanțarea cinică de modelele culturale) își găsesc deplina sinteză sublimată.

agenda U.A.P.

Întrevederi oficiale la sediul u.a.p. (octombrie) ● Iosif Kilian Președintele Uniunii cehe a artiștilor plastici și Zlatika Balazovjech, din partea secretariatului artiștilor din Bratislava ● Violette Rey, profesor la Universitatea Sorbonne ● Gianfranco Silvestro, Directorul Bibliotecii Italiene la București ● J.W.A.M. Volleberg de la Centrul Cultural Limburg și Jan Nelissen și Fien Huth, artiști olandezi ● Inge Kopovski și Jürgen Haufe, artiști din R.D.G. ● Mordechai Omar, profesor de istoria artei din Tel Aviv ● Jiri Suhajek și Dagmar Tunca din R.S.C. ● O. Netesov și Leonid Poloșciuc de la Ambasada U.R.S.S. la București ● Mario Prokop, Georg Böttcher și Hartmut Putz, designeri ● ● Fritz Kutscha, directorul Galeriei « Über dem Cafe Mozart » din Salzburg ● Jean Habert, Consilier cultural și Jean Pierre Bouzigues, atașat cultural de la Ambasada Franței la București ● Traude Stadle, comisar al expoziției « Afișul cultural din R.D.G. »; delegați oficiali ai u.a.p. peste hotare (octombrie) ● Ștefan Călția, pictor, Președintele Fondului Plastic și Anton Iliescu, Directorul adj. al Fondului Plastic — (în U.R.S.S.) ● Vasile Drăguț, critic de artă, Redactor șef al revistei Arta, în R.P.U., participant la Colocviul de artă monumentală de la Tengelic; ● Ion Cadar, artist decorator, în R.S.C., participant la Tabăra de creație în sticlă de la Novy Bor ● Ana Lupaș, artist decorator, Preșeintele Filialei U.A.P. Cluj Napoca, Secretar U.A.P., în R.P. Polonia, membru în Juriul Trienalei internaționale de tapiserie de la Lodz ● Olimpiu Bandalac și Dan Mihălțianu, graficieni, în U.R.S.S. ● Gheorghe I. Anghel, pictor, în Japonia, participant la Colocviul internațional cu tema « Identitatea culturală în arta contemporană a Asiei », organizat de către A.I.A.P. la Tokyo ● Vasile Socoliuc, grafician, în R.S.C., membru în Juriul internațional al Quadrienalei internaționale de mici forme grafice de la Banska Bystrica.

calendar

Elena SEROVA — sculptor
n. 28 decembrie 1902 la Chișinău.
Studii libere de sculptură cu Cornel Medrea la București (1919—1921) și la Paris (1930).
Debut: 1912

Aurel VLAD — pictor
n. 3 decembrie 1915 la Independența (Galați).
Academia de arte frumoase București (1939).
Debut: 1943.

Nell COBAR (Corneliu) grafician, caricaturist
n. 31 decembrie 1915 la București.
Studii libere de artă.
Debut: 1950.

Ioan KRISTOFI — pictor
n. 15 decembrie 1925 la Petreu (Bihor).
Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca (1954) cu Abodi, Kovacs, Abrudan, Mohi.
Debut: 1953.

Victor APOSTOLOIU — grafician
n. 8 decembrie 1925 la Vaideeni (Horezu).
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1952)
Debut: 1953.

Dan Marcel Bota — pictor
n. 29 decembrie 1935 la Săliște (Sibiu).
Institutul de arhitectură « Ion Mincu » din București.
Debut: 1953

jurnalul galeriilor

p. francu

josef krijanovsky (galateea)

Casabile parcă, imaginile « decupate » prin ferestrele privirii de *Josef Krijanovsky* se organizează pe grila edificiului compozițional în ordinea unui dominou de « numere-culori ». Un vitraliu analitic cu formele debitate după șabloanele unei canonice, personale sinteze geometrice. Pe această « urzeală », nesemnificantă decît în reconstituirea ansamblului prin pupilă micșorată, se țes în tente plane costumele pantomimei realului ca arlechiniadă cromatică. Într-o vreme cînd identitatea motivului provoacă uneori zîmbete superioare, excedate de inflația imaginilor stop-cadru pe momentul de viață din pictura unui timp revolut, Krijanovsky se apropie de « scena cu temă și loc » cu sentimentul unei recuperări. Redescoperire și reevaluare posibile la acest nivel al său numai sub imperiul unei absolute candori, unui mod de a privi imunizat de complexele « temei de gen ».

Intransigent și silențios, animînd simbolica codului personal de forme în compoziții autonome sau distribuind cele cincizecișiunu de *personaje-tonuri* în actele și tablourile de pe scena unui poliptic, pictorul ne aduce din nou — cu o admirabilă consecvență — tubul unui caleidoscop prin care realitatea se organizează, în structurile cristaline ale fulgului de zăpadă, în ordinea perenă a geometriei. O nouă expoziție ce demonstrează autenticitatea unui crez, un moment de artă complex elaborată care — cum bine remarca la vernisaj profesorul Dan Grigorescu — asigură încă odată de calitatea și consecvența unui efort negrăbit cu succesul îndatorat și erorilor.

https://biblioteca-digitala.ro

bucurești

adrian-silvan ionescu

florica cercel (galateea)

Descoperim în Florica Cercel un foarte convins spirit romantic fără a pluti vreo umbră de falsitate în retardatarismul ce ar fi putut fi influențat de voga pentru retro, de revenirea mereu la ce e trecut și uitat, și în consecință, presupus, valoros — căci această întoarcere a ei este profund structurală și de o deconcertantă sinceritate.

Temele sale predilecte — peisajul montan și ruinele — reverberează prin compoziție și cromatică în imboldul ascensional pe care fiecare îl simte în fața piscurilor ce-l atrag spre escaladare (fizică sau imaginară) — ca certificare a propriei forțe umane de cuceritor — și cu care ar dori să se contopească în singurătate, intangibilitate și măreție, și al inefabilei nostalgii în fața formelor culturale ale unor misterioase civilizații apuse, emaciate de vreme și timpuri.

Peisagistica pură, fără anecdotica prezenței unor personaje sau case și fără pretextul vreunei legende, nu are la Florica Cercel nici concretețea factice a peisajului enciclopedic de tip « mirabilia mundi » din secolul al XVI-lea, nici materialitatea greoaie a școlilor de la Barbizon sau de pe rîul Hudson și nici fluiditatea imaterială a lui Turner și a impresioniștilor, ci se orientează spre o tratare mai liberdecorativă, în mase mari, delimitate chiar geometric, de zone pietroase și zone de verdeață; dialogul mineral-vegetal este o constantă a picturii ei ce-i permite să speculeze efectele coloristice oferite de raportul și interinfluența dintre ele.

Nu se poate spune cu precizie unde a fost pictată una sau alta dintre pînze pentru că pe artistă nu o interesează un « portret de natură » fidel, ea nu reprezintă un anumit munte ci MUNTELE cu tot ceea ce implică el, un concept și nu un obiect; ea nu este o plein-air-istă ci o observatoare a elementelor ce caracterizează zona pe care le prelucrează apoi în compoziții mentale, anamnetice, cu profunde implicații filosofice. Nu este neapărat o pictură a piscurilor îndepărtate, semețe și sălbatice ascuțite — ca la Caspar David Friedrich — cît a hăurilor, a golurilor ce se deschid între privitor, respectiv artist, și muntele din fața lui; el este plasat pe altă culme, undeva mai sus decît vîrful muntelui vecin — care nu este angulos și aspru ci moale, erodat, mîngîios-rotund — asupra căruia are o privire plonjantă, dar nu minimalizantă căci grandoarea este redată în totalitate prin greutatea materialelor din compunerea sa și întinderea sa colosală. Este aici o mîndrie, cu greu reținută, a apartenenței la semeața specie umană, clamată în fiecare lucrare și mai pregnant în ciclul « Arhitecturilor imaginare » (chiar dacă acestea sînt trimiteri fără echivoc la muzeul imaginar al fiecăruia, figurînd menhire, dolmene, cromlehul de la Stonehenge, poarta cu lei de la Micene sau amfiteatre greco-romane) unde construcțiile megalitice, rod al creativității nemijlocite a omului și a intervenției sale în natură, sînt redate monumental printr-o surprindere montantă.

Obsesia liricului, în stare naturală sau prelucrat de meșterii preistorici și antici, dictează și cromatica reținută, dezvoltată în game reci de verde, albastru și mult gri, ce conferă densitate și materialitate pînzelor Floricăi Cercel.

Artista își dovedește din plin caracterul pansiv și concepția clară despre menirea de filosof cu penelul a artistului ce constată, asertează și conchide, atît la nivelul propriei persoane cît și în confruntarea sa cu publicul căruia reușește să-i insufle propriile sentimente și trăiri estetice.

afișe din r. d. germană (căminul artei, etaj)

Strîngerea la un loc a atîtor afișe reprezentative pentru grafica publicitară contemporană a unei țări este un eveniment deosebit, cu atît mai mult cu cît tot ceea ce s-a prezentat la această expoziție era în exclusivitate din domeniul culturii și cu precădere din cel al artelor spectacolului teatru, film, concert, operă. Se constată o specializare a unora dintre artiști pentru anumite subiecte: Helmut Brade face afișe de teatru (« Moartea lui Danton », « Romeo și Julieta »), la fel Rudolf Grüttner (« Faust », « Barbarii », « Wozzeck », « Ascensiunea lui Arturo Ui ») și Volker Pfüller (« Moartea lui Danton », « Ducele Theodor de Gothland », « Ifigenia din Tauris », « Baal », « Opera de trei parale »), iar Karl Heinz Drescher afișe numai pentru dramaturgia lui Bertolt Brecht; Lutz Demmbeck lucrează afișe pentru filme de animație, pentru copii și de avangardă; Jurgen Haufe, afișe pentru muzică ușoară (John Lennon, Alexis Korner); Dietrich Kaufmann afișe de operă (« Fra Diavolo », « Muzicanții orașului Bremen », « Carmen ») iar Gerhard Voigt a făcut ani la rînd afișele festivalului Händel de la Halle. Acest fapt oferă posibilitatea, cu atît mai interesantă, a comparării stilului și interpretării date de diverși artiști aceluiași subiect — spre exemplu pentru « Faust » de Goethe, Albrecht von Bodecker imaginează portretul unui Janus bifrons purtînd chipurile lui Mefisto și Faust în același timp, în vreme ce Rudolf Grüttner își bazează efectele pe contrastul dintre eleganța și înzorzonata caligrafie gotică și austeritatea unghiulară a aldinelor. De altfel se constată o dominantă a literei ca element ornamental și ca semn cu mare forță simbolică pe care o folosesc afișiștii germani uneori chiar în detrimentul imaginii; iar varietatea caracterelor este, practic, infinită, de la letrine și caligrafia medievală la scriere cursivă modernă, și de la scriere bloc la verzale așternute, stîngaci și tremurat, cu mîna, din vîrful pensulei sau tocului, fiecare investind semnificantul cu alt mesaj ce nu se adresează numai cititului (căci e posibil ca ele să fie disparate, nelegate în vreun cuvînt, ci presărate pe suprafață doar ca decor). Atunci cînd sînt folosite imagini, acestea fac apel la o grafică simplă și clară, cu duct egal și jocuri de pete acromatice — culoarea este întrebuințată destul de puțin. De unde într-o vreme fotografia sufocase afișul cu multiplele ei posibilități expresive, în selecția de față aceasta este în inferioritate căci graficienii germani nu uită să afișistica este un gen al graficii ce trebuie deservit cu mijloacele plastice proprii acesteia, fără a-i denatura sintaxa. Ei știu să creeze un semnal elocvent și plăcut, care atrage și convinge, slujind vechiul adagiu « reclama este sufletul comerțului » (în situația de față marfa fiind ARTA).

dorina șortan (căminul artei, parter)

Poate cea mai complexă ramură a plasticii este scenografia care, cerînd cunoștințe de literatură, istorie, muzică, arhitectură și inginerie, stiluri, cultură materială din epoci trecute, croitorie, cismărie, bijuterie și tot ce ține de ornamentația mobilă și imobilă, avînd menirea să dea veridicitate artelor spectacolului, tinde către o sinteză a tuturor artelor pe care cel ce o slujește trebuie să le posede în egală măsură și să le vehiculeze cu aceeași măiestrie.

Iată de ce expoziția scenografei Dorina Șortan, fără a prezenta machete sau piese vestimentare finite — care deobicei impresionează publicul și atrag atenția asupra manifestării ce rememorează vreun actor din vreun film sau piesă de teatru îndrăgită — dă măsură calităților de graficiană și coloristă ale artistei. Sînt astfel expuse schițe de decor și costum (căci Dorina Șortan nu este unilateral specializată și nu acordă o atenție disproporționată mare unora în defavoarea altora) ce denotă o bună documentație fie că este vorba de dramaturgie de inspirație istorică fie de filme cu subiecte contemporane — cele din urmă sînt în realitate mai complicate decît primele (unde o istorie de modă și ambient, deschisă acolo unde trebuie, rezolvă totul) căci trebuie să te substitui fiecărui personaj în funcție de poziție, stare socială, mediu de trai și nivel cultural pentru a-i închega interiorul și a-l înveșmînta în concordanță și verosimil. Schițele nu sînt doar niște notații fugare și neglijente, purtînd eșantioanele și cotele necesare executorilor croitori sau tîmplari ci sînt lucrări elaborate cu minuție, desenate cu atenție pentru fizionomii, expresie și gestică, compuse cu grijă, gîndite și susținute tonal prin hașuri și ducturi modulate sau prin nuanțe transparente de acuarelă. Cubul scenei italiene ce obligă la redare cît mai corectă a fugii perspectivale conferă profunzime și volumetrie imaginii. Nu este ignorat nici decorativismul, unele desene de costume fiind realizate din suprafețe plate, geometrice, exagerînd muchiile și colțurile structurii trupului, pentru o compunere figurativă.

Alăturat schițelor sînt fotografii ale realizărilor după ele în materiale definitive, fapt ce oferă vizitatorului concretețea activității scenografice și, în același timp, ampla deschidere către genuri și tehnici diverse — a artiștilor ce o practică.

gabriela cristu (simeza)

În căutare de noi posibilități de expresie cît și de necesități pur obiective — de încadrare a ei cît mai bine în locuință — și tinzînd spre accesibilitatea publicului larg ca posesor și beneficiar direct și nu doar ca admirator pasiv, de la distanță, a creațiilor de for public, tapiseria modernă s-a îndreptat spre noi forme și dimensiuni, preferate fiind miniaturile și colajele textile din materiale heteroclite, modulii plurifuncționali și o mare diversitate de imprimeuri, țesături și împletituri parietale.

Gabriela Cristu desminte aceste deziderate propunînd niște « obiecte-personaj » de proporții mari și greu încadrabile mediului ambiant casnic, fiind mai degrabă sculpturi textile purtătoare ale unor mesaje mult mai ample decît cele destinate simplului hedonism decorativ. În imprimeuri domină motivistica antropomorfă prezentată sub formă de fragmente de torsuri, capete, profiluri, mîini, ce formează conglomerate amintind structurile litice. De multe ori spațiul e casetat iar imaginile se urmează cinematic, precum fotogramele unei pelicule — însăși prezentarea lor sub formă de bandă cu posibilități de continuare la nesfîrșit obligă la aceasta. Dar în structura riguros geometrică intervin accidental volumele rotunde ale organicului, răbufnind din interior spre exterior anxietant, ca la mișcarea unui colos adormit, undeva, dedesubtul suprafeței superficial modelată pictural.

Mîna în special devine leitmotiv cu mare forță de sugestie pentru exprimarea diverselor trăiri, prin expresivitatea palmei, pumnului, degetelor: mîini care se întind să apuce, mîini care apucă și strîng, care susțin, arată sau dirijează, creează și se odihnesc. Efectele de elocvență obținute prin gestică sînt susținute și cromatic prin tonalități aferente sentimentelor cărora le dau sens, uneori fine citronuri și irizări de violet, alteori nuanțe agresive, violente, dorind să accentueze forța și dezlănțuirea interioară. Aceste imprimeuri sînt folosite fie precum cortine decorative, fie întinse pe moduli cilindrici, devin punctul central cvasifigurativ al unei compoziții ce se derulează la nivelul ochilor și se continuă în jos cu niște excrescențe din împletituri de lînă ca niște picioare cu labe imense desenate cu un duct de consistența parîmelor, ce susțin structura primind și ele anumite poziții: îngenunchiate, așezate, etc. Aceste combinații de bi- și tridimensional la scară uriașă ce conjugă anatomia umană cu organicul altor genuri și specii, devenind hibrizi ce-și întind, angoasant, tentaculele gata să prindă și să devoreze totul ca niște rapace plante carnivore, sînt depozitarele imaginației de povestitor a Gabrielei Cristu, ce știe să creeze basme noi prin formă și imagine. Obiectele-personaj ar fi transmise însă mult mai mult dacă selecția lor ar fi fost mai riguroasă, nu după criterii calitative ci cantitative (care se pare că au fost dictate de aceeași megalomanie care stăpînește întreaga-i creație cu propensiune spre urieșenie) și s-ar fi avut în vedere o regizare a spațiului căci, așa cum au fost prezentate, aglomerat, au asfixiat trama expozițională și s-au anihilat reciproc.

studiu plastic — fotografie (hanul cu tei)

Cinci tineri artiști — Cristian Bădescu, Radu Igaszag, Adrian Moldovan, Nagy Lájos și Adriana Păunescu — fiecare practicînd în mod normal alt gen și tehnică, s-au reunit într-o expoziție de tatonări și experiențe pe un tărîm

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Florica Cercel*

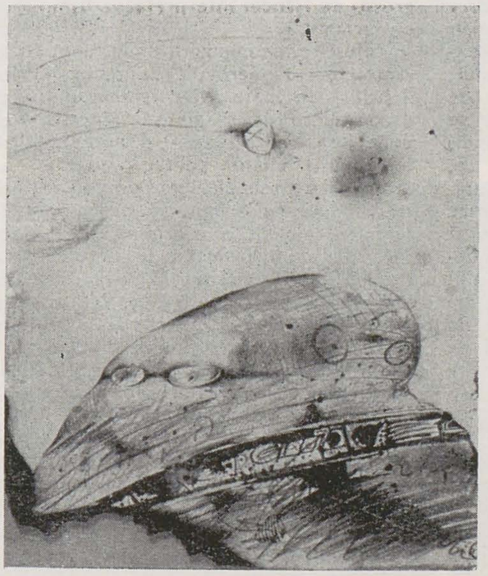
2. *Dorina Şortan*

vecin şi înrudit plasticii — arta fotografică. Doar că premizele de la care pornesc în întreprida lor încercare sînt nebuloase chiar şi pentru ei, ne mai vorbind de finalitatea imposibil de decelat. Dacă fotografia pe care o fac ei ar constitui un studiu preliminar al unor lucrări ce ar fi destinat aprofundării ulterioare în atelier atunci aceste lucrări finite s-ar fi cuvenit alăturate pozelor ca dovadă a întrebuinţării. Este ştiut că mulţi artişti de renume foloseau camera pentru a capta figuri, imagini şi mişcări efemere ce, mai tîrziu, le reluau şi dezvoltau la alte dimensiuni. Aceasta nu o făceau numai documentaristul Szathmári — ca fan al fotografiei şi pionier al ei în România secolului al XIX-lea — în dorinţa de a fi cît mai riguros cu redarea tipurilor umane pitoreşti şi costumele pe care le întîlnea în nenumăratele sale peregrinări prin ţară şi străinătate, ci şi meşterii care făceau concesii amănuntelor stricte de acest fel dar care erau preocupaţi de probleme de ecleraj, de poziţie şi alură, pe care le puteau selecta mai bine din stocul de poze ce-l făceau subiectului: Edgar Degas, Thomas Eakins, Frederic Remington, sînt doar cîţiva dintre ei. Fotografia tinerilor expozanţi nu e folosită nici în formă brută, prin inserţie directă în pînză, ca la artiştii pop Larry Rivers sau Robert Rauschenberg; şi nici copiată în culoare ca în mai apropiatul hiper- sau fotorealism. Nu sînt nici fotografii artistice căci calitatea lor lasă mult de dorit (cu excepţia celor de Adrian Moldovan, singurul care dă dovada unor preocupări de fotografie pură, prin ţinută şi compunere, şi reuşind să transmită propria-i stare în faţa unui cîmp arat sau a unei ferestre zăbrelite — apanajul strict al artistului fotograf ce, din spatele camerei acţionează cu alte mijloace, mediat de ochiul obiectivului şi de facilităţi tehnice, ca un artist plastic). Şi nu sînt nici experimente originale căci solarizări, voalări voite, suprapuneri sau plasări de obiecte pe hîrtia fotosensibilă şi prin expunerea acestora la lumină făceau Man Ray din anii 20 ai secolului nostru, cu pene, chei, rotiţe de ceas, etc., lansînd chiar şi numele rezultatului — « rayografie » (joc de cuvinte bazîndu-se pe coincidenţa dintre numele său, Ray, şi englezescul ray = rază)

Expozanţii încearcă o spiritualizare a pozei cu intervenţii cromatice, mai întotdeauna ţipătoare şi fără sens, cu haşuri neglijente sau introduceri de litere scrise cu şablonul, simulînd conceptualismul. Sînt regretabile aceste imixtiuni în limbajul cunoscut şi consacrat al fotografiei căci nu duc la alt rezultat decît distrugerea compoziţiei care la unii dintre expozanţi este remarcabilă ca şi cadraj sau susţinere a petelor de alb-negru (spre pildă la Radu Igaszag). Iar dacă fotografia este pentru cei cinci un « studiu plastic » aşa cum o spune titlul-program al expoziţiei (din păcate neînsoţită de un text explicativ ce, poate, ar fi lămurit în vreun fel eforturile depuse şi obiectivul propus) atunci nu este admisibil să te porţi atît de ireverenţios cu o « schiţă » încît să o rupi în bucăţi şi să o expui ca atare, aruncată neglijent pe o suprafaţă adezivă, ca un pumn de puzzle, fără a se încerca o compunere oarecare ce ar fi putut avea un mesaj (altul decît cel al « artei sărace » şi al merz-ului).

Divagaţia lor în lumea fotografiei calcă pe urme deja bătute, fiind o compilaţie din mai multe curente ve-

3. *Gabriela Cristu*



4. *Iosif Varga*

5. *Titina Comşa*

6. *Gheorghe Gogescu*

7. *Ion Neagu*

https://biblioteca-digitala.ro

tuste ce nu putea avea un rezultat valoros. Truda lor rămîne la nivelul unei eseistici sterile, fără obiect. Şi este păcat pentru că exact în aceeaşi perioadă cînd au expus ei, la Muzeul colecţiilor era deschisă « Expoziţia de artă plastică contemporană din R.F. Germania » ce dădea un peremptoriu exemplu de cum şi ce s-ar fi putut face cu un aparat fotografic, prezentînd ca opere de artă plastică (ceea ce şi erau din plin) poze de Jürgen Klauke în care aportul creatorului nu era cel de a apăsa pe declanşator — căci asta o poate face, după cum s-a văzut, orice fotograf de duminică — ci de a aranja compoziţiile, de a regiza lumina şi a comunica prin mijloace plastice sentimentele sale, viziunea şi amprenta stilistică în raport cu modelul sau subiectul ce şi l-a ales.

ion neagu (eforie)
În peisagistica lui Ion Neagu preferinţa se îndreaptă spre zonele rurale şi campestre, generoase în ierburi şi frunzişuri căci, ca un adevărat psihiatru ce foloseşte culorile în terapia bolnavilor săi, tot astfel întrebuinţează el gamele de verde cu mare forţă liniştitoare. Totul este simplu, clar şi senin în pînzele sale: dealuri, maluri de apă, drumuri de ţară, case singuratice sau conglomerate de acoperişuri, copaci răzleţi sau păduri, fără agitaţie, fără vreo implicaţie de natură filosofică. Nici un exces cromatic sau compoziţional nu sparge deplina armonie a picturilor sale. Tonalităţile pastelate, aplicate în tuşe largi, egale ca suprafaţă şi intensitate şi jucate foarte ponderat doar pentru a obţine uşoare vibraţii, capătă accente doar din desenul viguros, în cărbune, ce este păstrat pentru punctarea şi delimitarea zonelor de interferenţă.
Cu aceeaşi grijă pentru echilibru şi pentru ocolirea paroxismelor tratează şi portretele, eludînd introspecţia, sau scenele cu personaje care, chiar dacă sînt surprinse în acţiune, aceasta e redată static, îngheţată într-o nemişcare plată, decorativă, ce-i permite să le integreze în peisaje fără să le tulbure şi fără să le distrugă ritmicitatea.
Astfel, pictura lui Ion Neagu, fără a se depărta de studiile academice, este accesibilă şi pe placul oricui şi — lucru mai rar — incadrabilă în orice interior date fiind dimensiunile reduse şi paleta agreabilă, dominată de verzuri, de tonalităţi calde şi griuri neutre, inofensive, care nu obligă la nici un sentiment exacerbat nici pe artist nici pe privitor.

viorica ionescu-gîlcă (galeriile de artă ale municipiului bucureşti)
Parcurgînd sălile de expoziţie se întîmplă cîteodată, rar ce-i drept, să mai ai şi surprize negative. Galeriile Municipiului Bucureşti ne obişnuiseră cu manifestări de o anumită acurateţe şi ţinută găzduind nume prestigioase de artişti profesionişti sau amatori, dar de astă dată am fost confruntaţi cu o « pictură » — dacă ne putem permite să o numim astfel — care ar pune în încurcătură pe cel mai neiniţiat dintre vizitatori. O galerie de artă este un lăcaş de cultură ce, prin operele pe care le prezintă are misiunea de a cultiva şi educa bunul gust şi de a populariza valorile reale în rîndul maselor. Chiar atunci cînd expozanţii erau artişti amatori, populari sau naivi, mesajul creaţiei lor era simplu şi direct şi se adresa fără ostentaţia pretinsului trenaj academic, prost înţeles şi deci inutil, pentru că porniseră de la premizele propriului hedonism şi abia ulterior ajunseseră să împărtăşească şi altora, în expoziţii ce nu le impuseseră ei înşişi, aceaşi beatitudine a culorilor aşezate din instinct, a compoziţiei lipsită de fugă perspectivală şi de scară, a personajelor stîngaci desenate dar nelipsite de şarmul şi candoarea sincerităţii ce era imposibil să nu aibă răsunet în sufletul privitorului. De ce ne place Rousseau Vameşul sau Csontváry? Fiindcă sînt sinceri şi pictează cum văd şi cum simt ceea ce au văzut. Viorica Ionescu-Gîlcă pictează cum ştie că ar trebui să fie natura fără a-şi da măcar osteneala de a o privi: pomii au invariabil scoarţa brună şi coroana verde (smaragd), acoperişurile sînt roşii (vermillon), cerul este neapărat albastru (ceruleum), carnaţia este totdeauna roz. Peste desenul frust, neclar şi neînţeles ca anatomie sau structură portant-constructivă, sînt aplicate pete stridente de culoare locală. Semitonurile, absorbţiile în umbră sau lumină nu există, totul este strict delimitat, nimic nu se întrepătrunde, ca la planşe de desen tehnic. Nimic nu este filtrat prin sensibilitate. Dacă autoarea s-ar fi prevalat de la pictorii naivi şi ar fi fost firească în naivismul ei atunci, desigur, rezultatul ar fi fost cu totul altul şi am fi salutat-o ca pe o creatoare de certă valoare în categoria respectivă. Şi iar, dacă ar fi lucrat numai pentru propria-i plăcere, fără evidenta vizare a expunerii, ar fi fost recompensată mult mai mult cu satisfacţii personale de moment decît obstinîndu-se să se prezinte publicului cu lucrări grandilocvente şi nefondat sofisticate, ce, odată ieşite pe scena artistică a Capitalei distonează şi poluează una dintre sălile foarte centrale care trebuie să ne reprezinte ca şi creatori şi degustători de artă adevărată, diriguitori ai bunului gust şi nu încurajatori ai non-valorii şi kitsch-ului, atît de pernicios şi cu neobişnuită forţă de propagare odată ce precedentul a fost aprobat şi tolerat.

iosif varga (atelier 35)
Pictura lui Iosif Varga, mergînd pe filiera onirismului, îşi menţine paleta în nişte limite foarte stricte, redusă (cu cîteva excepţii) la nuanţe de galben şi brun însă nici pe departe blîndă şi dulceagă cum ar putea obţine din tonalităţi calde ci aspră, seacă şi dură, aplicînd pasta într-o virgulaţie puternică ce agresează pînza ca un bisturiu. Între petele de culoare artistul interpune o scriitură nervoasă — fie cifre şi litere disparate, fie fragmente de text indescifrabil, fie abrevieri şi semne convenţionale ce ţin de biologie, anatomie sau fizică — precum şi caroiaje, haşuri, exerciţii de geometrie care, alături de păstrarea unor zone de imaculată albeaţă ce sparg euritmia aleatorie a acestora, fac din lucrările sale un excurs eminamente grafic aşternut în culori de ulei. Repertoriul său iconografic păstrează unele elemente de expresionism abstract de tip Willem de Koonig, cu aberaţii anatomice, deformări, estropieri, disecţii de organe — de altfel, întreaga expoziţie este dedicată spitalului de chirurgie plastică — ce sînt susţinute de o cromatică morbidă, contiguă unor indicibile traume.
Expoziţia este contrabalansată de lucrări mai puţin tulburătoare care, cu aceeaşi forţă evocatoare, oferă viziunea nostalgică a artistului asupra peisajului, şi aceasta rod al reveriei, decantat prin amintiri şi epurat de elemente inutile. Conciziunea maximă, mergînd pînă la ermetism, ce caracterizează întrega sa creaţie, ni-l relevă pe Iosif Varga ca pe un spirit introspectiv cu mare putere de pătrundere pînă la esenţe, şi sigure posibilităţi de redare a tot ceea ce simte şi crede.

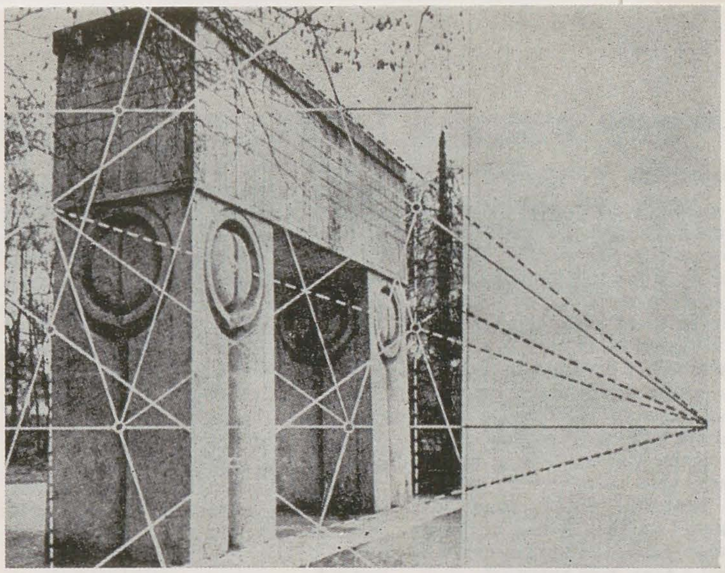
gheorghe gogescu (galateea)
După o idilă, mai puţin inspirată, cu pictura, textilistul Gheorghe Gogescu se reîntoarce la tapiserie ce-i este mai proprie ca formă de exprimare plastică şi care-l arată un sîrguincios învăţăcel al capodoperelor create de arta populară şi de atelierele Evului de mijloc.
În lucrările figurative în special se simte filonul medieval românesc atît în subiectul abordat — « Meşterul Manole », « Icar » — atît în tratarea ce aminteşte pictura de frescă şi tapiseria din epocă. Gheorghe Gogescu pendulează între un schematism geometric (în exponatele mai sus citate) dus uneori pînă la abstracţiune (« Zborul » este figurat printr-un romb) şi un naturalism cu nuanţe caricaturale ce dezechilibrează puţin unitatea stilistică a expoziţiei la fel ca şi o natură statică, cu fructieră, carafă şi mandolină, ce distonează straniu prin apartenenţa ei la alt gen şi tehnică, la fel cum ar suna un concerto grosso de Händel interpretat la banjo sau armonică.
În cele cîteva compoziţii eminamente abstracte — numerotate de autor I, II şi III — se poate citi caligrama unui decorativism de sorginte ţărănească unde însă, contrar atenţiei meşterului popular anonim pentru omogenitate, mărunţirea elementelor constitutive duce la fărîmiţarea ornamentelor şi, implicit, a coeziunii lucrării care, din cauza formelor şi a cromaticii de egală intensitate, fără accente pregnante, devin divergente, cu tendinţe centrifuge. Lucrările sale se susţin mai mult prin coloritul dens, cu preferinţă pentru roşul englez şi veneţian, ocru şi mult violet, care le dă o notă de distinsă sobrietate şi le face piese plăcute şi demne de colecţionat pentru decoraţiuni interioare.

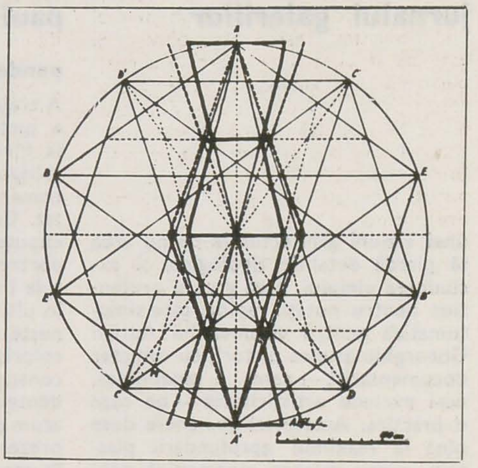
craiova

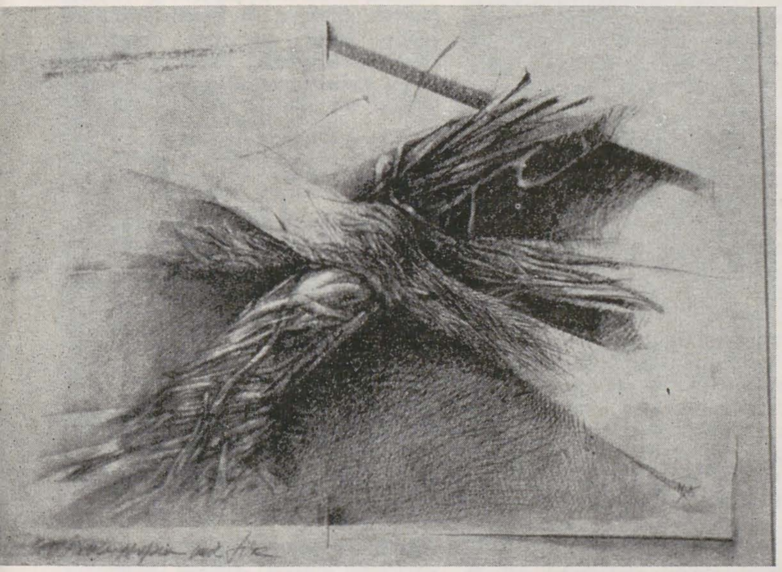
titina comşa (muzeul de artă)
Interesul pentru a pune de acord o anumită gamă cromatică, cu anumite trăiri sufleteşti — in extenso ale vieţii — pentru care acesta simte atracţie, a fost o constantă problemă a tuturor epocilor creatoare. Titina Comşa merge pe calea sugestiei cromatice în tapiseriile sale ce dezvoltă tema anotimpurilor, a astrelor şi zborurilor în interdependenţă cu poezia. Ca în toate apariţiile sale din ultimii ani, preferinţa s-a oprit asupra poeticii lui Lucian Blaga, mai picturală şi mai generoasă în sensuri filosofice legate de natură, de germinaţie şi renaştere, toate fiindu-i proprii şi artistei care în unele lucrări obţine adevărate ilustrări minuţioase ale poemelor ce le iubeşte şi o inspiră. Deşi vegetalul, frunzele şi copacii, sînt des folosiţi, ea a ştiut să se rupă de stilizările amintind de Jean Lurça, atît de impresionante dar şi atît de periculoase pentru obstinaţia cu care persistă în muzeul imaginar al decoratorilor; ea preferă mai degrabă trama decorativă fitomorfă a scoarţelor din Oltenia natală, care o urmăreşte în mai toate exponatele, reiterată fie şi numai ca un enunţ sumar de motive disparate.
Bogăţia şi variaţia cromatică sînt calităţi care o înscriu pe Titina Comşa între maeştrii culorii, într-o vreme cînd tapiseria a devenit, cu puţine excepţii (în special cînd e vorba de lucrări istorice, figurative) monocromă. Ea rămîne fidelă culorilor şi tehnicilor clasice. Compoziţia este în funcţie de elementele ce i se par caracteristice anotimpului asupra căruia se opreşte cît şi a gamei acestuia: primăvara şi vara sînt o bogăţie de tonuri de galben; toamna — faţă de care e mai apropiată sentimental şi care e prezentă în mai multe lucrări — este dominată de frunze veştede (ce-i permit artistei folosirea unei largi varietăţi de ocruri şi roşuri) şi de tristeţea plecării păsărilor, a evanescenţei generale; iarna este feerică, răcită de fulguraţia firelor de argint împletite printre cele albe şi înveselită de măştile colindătorilor din preajma sărbătorilor. Pentru că artistei i se pare că pasărea, fluturele şi caligrafia zborului sînt mai legate de poezie decît alte elemente, acestea sînt diseminate cu munificenţă în toate compoziţiile sale creînd un dialog între ele şi aştri, egale spoturi iridiscente pe imensitatea cerului: fie ca personaje principale centrînd lucrarea cu siluetele lor gracile ce se decupează pe cercul unui soare uriaş (« Măiastră », « Păuni »); fie mici şi strînse în stoluri, ca auxiliu unui anotimp definitoriu pentru venirea sau plecarea lor (« Zboruri uitate »). Titina Comşa speculează la maximum decorativismul penelor, pluriaxialitatea aripilor şi cozilor desfăcute majestuos în etericul zborului ce-i însoţeşte năzuinţa spre înalt şi lumină. Uneori prin marea stilizare şi desfăşurare a mişcării — aproape o analiză prin descompunere, ca la futurişti — aceste păsări şi fluturi se confundă cu razele astrului zilei, care îi este în egală măsură drag artistei ca motiv cu multiple posibilităţi ornamentale şi coloristice. Ca dovadă, dintre toate lucrările expuse, dominate de tonalităţi calde, strălucitoare, scăldate în lumină, doar una este o « Nocturnă », nu mai puţin măiestru susţinută în acorduri de albastru şi verde, ca şi nuanţele subtile, pastelate, de violaceuri şi griuri reci din « Asfinţit » sau « Păuni ».
În concertul tapiseriei actuale, mai înclinată spre experimente spaţiale, spre obiectualizare, Titina Comşa reprezintă stabilitatea decorativismului clasic, adaptabil ambianţei dornice de seninătatea şi veselia coloristică şi compoziţională a lucrărilor sale.

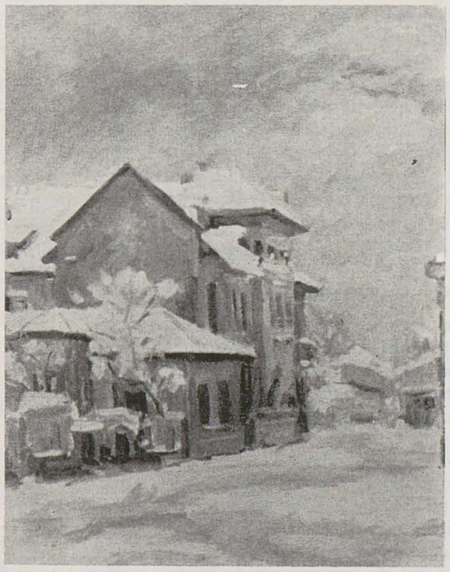
retrospectiva prof. dr. arh. adrian gheorghiu (muzeul de artă)
După o primă expoziţie comemorativă, organizată în 1983 la Institutul de Arhitectură « Ion Mincu » din Bucureşti, în care Adrian Gheorghiu (1909—1981) a activat timp de 35 de ani, formînd generaţii întregi de străluciţi arhitecţi, Muzeul de Artă din Craiova i-a organizat o amplă retrospectivă în semn de omagiu pentru un fiu al Olteniei.

https://biblioteca-digitala.ro









Magistrul Adrian Gheorghiu, (ce nu putea fi numit și imaginat altfel decît cu acest apelativ, evocînd prin toată prezența sa majestuoasă — de la pletele albe la conversația savantă în care te atrăgea imediat cu inegalabila-i forță de comunicare — demiurgii de tip « homo universalis » ai antichității sau Renașterii, cu vaste cunoștințe dictate de neostoite pasiuni și multiple deschideri spre oricare dintre științe și arte) pe lîngă arhitectură — în care a fost un pionier al urbanismului și sistematizării regionale din România — și matematici superioare, care-l preocupau în cea mai înaltă măsură și în care a elaborat studii de marcă, a fost și un fin și dedicat artist, consemnîndu-și impresiile de călătorie în acuarelă și pastel. Expoziția de față reunește o selecție destul de parcimonioasă în raport cu vasta sa operă grafică, punctînd popasurile făcute, de-a lungul anilor, în numeroasele peregrinări de studiu prin țară unde rigoarea arhitectului era dublată de harul pictorului, fapt ce avea ca rezultat inestimabile documente de viață și habitat în diverse zone ce azi au fost înglobate sau au împrumutat stereotipia acestuia.

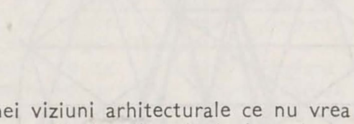
Pe un desen foarte atent la amănuntele constructive, ce dau apartenență zonală etnografică a casei, sînt aplicate nuanțe delicate de acuarelă, cu multă transparență ce lasă să se vadă schița viguroasă, așternută cu duct egal și subțire. Însăși preferința pentru acuarelă și pastel, ca mai proprii

1. Afiș de teatru
2, 3. Adrian Gheorghiu
4. Mircea Stănescu
5. Pandele Borină

6. Iosif Keber
7. Cristea Ionescu
8. Rodica Oltean

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor



unei viziuni arhitecturale ce nu vrea să piardă detaliile tipologice, și excluderea uleiului, prea gros și pretențios pentru notații rapide, este simptomatică pentru viziunea lui Adrian Gheorghiu asupra picturii cu caracter documentarist — care, bineînțeles, nu-i exclude artisticitatea — pe care o practica. Aceste schițe, unele duse pînă la maximul aprofundării plastice, aveau valoare mnemonică pentru magistru, care apoi le relua și dezvolta, cu mijloace mai reci, științifice, ale arhitectului, în studii de atelier asupra forțelor portante, a metodelor de clădire, a încadrării lor în forme geometrice pure și a aplicabilității lor la edificii actuale. Ca admirabil cunoscător al arhitecturii țărănești — căreia i-a și dedicat mai multe tomuri, în colaborare cu etnografi de prestigiu — a conceput proiecte îndrăznețe ce valorificau elementele ei tradiționale, le adaptau și integrau în construcții moderne urbane, într-o viziune avangardistă care se întîlnea, bineînțeles independent, pe aceleași coordonate cu ideile lui Le Corbusier, impresionat de casa oltenească în timpul călătoriei sale din 1911 prin Orient, cînd străbătuse și România. În același timp a abordat locuința populară și din punctul de vedere al geometrului pasionat ce era, aplicîndu-i traseele regulatoare și înscriind-o în trame și caroiaje rigide care relevau estetica ei desăvîrșită ce rezida în armonia proporțiilor, omogenitatea formală și maxima funcționalitate, rod al rutinei de veacuri și al bunului gust înnăscut al meșterilor anonimi care-i erau autori. Aceleași trasee geometrice regulatoare le-a folosit Adrian Gheorghiu în cercetarea sculpturilor lui Constantin Brâncuși, revoluționînd modul de analiză al operei «sfîntului din Montparnasse» (cum îl numea Peter Neagoe). Toate aceste schițe și fotografii de lucru, planuri și proiecte cu notele originale ale magistrului sînt prezente, alături de creația sa plastică, în expoziție, dînd posibilitatea publicului să ia cunoștință, fie și postum, de concepția artistică și științifică a unuia dintre cei mai însemnați savanți în materie de geometrie descriptivă, matematică și arhitectură modernă românească, teoretician care a deschis noi și nebănuite căi de studiu, cu mijloacele științelor exacte, asupra habitatului popular și a artei moderne.

În plus față de precedenta expoziție, în aceasta noutatea constă și în prezentarea cîtorva uleiuri ale tatălui magistrului, el însuși oltean și artist, Constantin Gheorghiu (1877—1937), muralist de prestigiu — avînd la activ pictarea mai multor biserici și a frescelor de la pavilionul Expoziției Naționale din 1906 — și pictor de șevalet, pe nedrept uitat, împreună cu întreaga pleiadă de maeștri din ambianța postgrigoresciană căreia îi aparținea, ale cărui opere, acum, pentru prima dată după moarte, sînt readuse în actualitate printr-o binemeritată restituire și așezate la nivelul valoric ce li se cuvenea.

paul rezeanu

pandele borină

A treia expoziție personală la Craiova a pictorului Pandele Borină (născut la Plenița — Dolj în anul 1923), are calitatea de a ne prezenta în mod convingător un artist harnic și talentat. Cele peste patruzeci de tablouri expuse la Galeriile de artă — peisaje, portrete și naturi statice — se constituie într-o selecție din cele executate în ultimii ani. Stilul său figurativ definește cu claritate un desenator și un colorist dotat. Mai mult, ca o primă constatare, spre deosebire de precedentele expoziții, putem spune că acum paleta i s-a luminat și că lucrările prezentate publicului craiovean au în general o tonalitate optimistă.

Privindu-i tablourile îți dai ușor seama că pictorul lucrează cu energie și siguranță, direct după natură sau model. În peisaje și naturi statice el surprinde lumina, atmosfera, armonia culorilor. Noutatea expoziției o constituie însă portretele. Pictate într-o factură largă, cu vervă, ele redau cu convingere trăsăturile fizice și psihice ale modelelor, stăruind în memoria vizitatorilor.

rodica oltean

Recenta expoziție personală a pictoriței Rodica Oltean este indiscutabil cea mai importantă și cea mai reprezentativă manifestare expozițională a sa. Ea reunește astfel peste 50 de lucrări realizate în ultimii doi-trei ani. Viziunea personală — în care răzbat ecouri simboliste — i-a permis pictoriței să creeze compoziții cerebralizate, care surprind adesea pe vizitatori. Populate cu personaje bizare (un fel de manechine de lemn) sumar conturate — de o simplitate adesea cuceritoare a formei — și cu diverse obiecte, care de regulă simbolizează ceva, tablourile sale, fără a face elogiul oniricului, sau a crea un sentiment de neliniște, te determină la meditație. Tendința discret scenografică, viziunea stranie și culoarea potolită, așezată în acorduri grave, surdinizate, totul conferă tablourilor — trebuie să recunoaștem —, o elevată undă poetică. Dealtfel, lucru rar, foarte rar (în expozițiile de pictură), multe din tablourile sale au, pe lîngă eticheta cu titlu, o alta cuprinzînd versuri. Versuri din Bacovia, Al. Macedonski, I. Minulescu, Marin Sorescu. Și, citind versurile, înțelegi, sau poate mai exact «vezi» mai bine tablourile. Pătrunzînd în lumea picturii executate de Rodica Oltean, vizitatorul are de asemenea posibilitatea să constate că acestea reflectă o stare de reverie guvernată de resorturile intime ale sentimentelor frumoase, starea în care fiorul autentic ocupă un loc deosebit de important. Și, mai mult sau mai puțin, își oprește indiscutabil privirea asupra tablourilor: *Acas' la noi*, *Gara Craiova*, *Muzica*, *Romanțe vechi*, *Lumină*, *Singurătatea* ș.a.

Artistă care și-a căutat un drum, Rodica Oltean ne oferă o expoziție unitară, care va rămîne de referință în creația sa.

iosif keber

Pictorul Iosif Keber se apropie de nouăzeci de ani (născut la 30 iulie 1897, la Tg. Jiu). Retrospectiva sa de la Muzeul de Artă din Craiova vine astfel să omagieze un artist a cărui creație exprimă o sete de viață, o vitalitate și un optimism care ne surprinde și uimește.

Reunind peste o sută de lucrări, în mare parte peisaje, portrete și naturi statice, executate pe parcursul a mai multor decenii de creație, expoziția sa ne dă imaginea a ceea ce este Iosif Keber — pictor de șevalet și desenator. Privite în ansamblu, lucrările expuse sugerează elocvent faptul că artistul a rămas toată viața fidel figurativului tradițional românesc. Claritatea limbajului și unitatea sentimentului sincer răzbat din oricare lucrare. Seriozitatea cu care s-a apropiat de subiecte adesea modeste, este una din trăsăturile dominante ale creației sale. Cu o admirabilă consecvență el și-a urmat neobosit propriul drum în viață. Paleta sa, fără a face salturi spectaculoase, dovedește siguranță și o meserie pe care e stăpîn. Temperament prin excelență liric, Iosif Keber manifestă o nețărmurită dragoste față de natură, armonie și echilibru. Culoarea are la el densitate materială și o viață interioară puternică. Nimic nu e strident, ostentativ, totul e echilibrat și de o elevată sensibilitate. Studiile serioase, anii de muncă intensă, fără odihnă, fără cochetării cu mode și curente și-au pus amprenta, în chip benefic, pe operă. Obișnuite, fără nimic spectaculos, calme și învăluite într-o atmosferă de intimitate, peisajele sale trăiesc sub ochii privitorului. Preferința sa s-a îndreptat de altfel, de regulă, spre o lume cunoscută, o lume a cărei simplitate și frumusețe a văzut-o și studiat-o îndeaproape. De aceea ele parcă emană o atmosferă de liniște și încredere tainică, molipsitoare. Surprinzînd existența unor locuri sau oameni într-un timp dat, Iosif Keber creează, se poate spune, și adevărate tablouri document, pentru că ceea ce el a surprins cîndva poate fi identificat mai tîrziu.

cristea ionescu

A opta expoziție personală a pictorului Cristea Ionescu a fost prilejuită de împlinirea de către artist a vîrstei de 75 de ani. Lucrările expuse, peisaje, naturi statice, flori, au fost executate în ultimii cinci ani. Nu este deci o retrospectivă.

Fost elev al pictorului Nicolae Tonitza și coleg de clasă cu Corneliu Baba, Cristea Ionescu și-a dăruit mai bine de patru decenii din viață carierei didactice. În niciun moment însă nu a abandonat dragostea pentru pictură. Ei i s-a dedicat în momentele sale de răgaz, de refugiu. Și astfel, cu șevaletul la spinare, Cristea Ionescu a ajuns — așa cum ne demonstrează și lucrările din expoziția de față — în căutare de peisaje la Iași, Bran, Herculane, Tulcea, Craiova, Suceava, Turnu Măgurele, Fălticeni, etc. Pretutindeni a fost atras de frumusețea peisajului românesc, de lanurile și de livezile bogate, de peisajele cu clădiri pe care patina vremii și-a pus amprenta, ori de cele în care noul, cu blocuri turn, ori construcții industriale, a luat locul vechiului. Ele prezintă astfel, cu o remarcabilă sensibilitate, frumusețea pămîntului românesc, munca, trecutul și prezentul unui popor harnic. Contemplativ calm și liric al naturii, Cristea Ionescu face o pictură senină, tonică și optimistă. Peisajele sale sînt o adevărată lecție de echilibru și armonie. De o elevată sensibilitate ele sînt învăluite într-o poezie tandră, plăcută. Tușa este viguroasă, culoarea aplică subtil legile armoniei. Tonuri fine, transparente, cu o gradație remarcabilă, conferă pastei o luminozitate aparte. Un simț impresionant al veridicului este dublat de o viziune sintetică în care expresia picturală cu umbre și lumini colorate pun în valoare un limbaj artistic variat și viguros. Îmbrăcînd tonalități întotdeauna adecvate atmosferei specifice locului peisajele sale reflectă o lume cunoscută, dar în care descoperim mereu frumuseți noi, nebănuite. Cristea Ionescu este astfel un adevărat maestru al surprinderii culorilor și nuanțelor la diferite ore ale zilei, al dialogului permanent dintre lumină și umbră.

Din tablourile care se impun atenției, în expoziție, amintim doar pe cele intitulate: *Bărci de pescari la Hîrșova*, *Muntele Grințieș*, *În livadă*, *Peisaj cu căpițe*, *Malul Ialomiței*, *Peisaj la Olteanca-Teleorman*, *Case în lumină*, *Șosea*, *Natură statică cu ciulini*, *Pomi înfloriți*.

indice 1985

Andreescu, Lucu, Elena Pătrășcanu Veakis, nr. 7, p. 11
Arta, Vibrant omagiu al întregului popor, nr. 1, p. 1
Arta, Omagiu, nr. 2, p. 1
Arta, La expoziția Grigorescu, nr. 2, p. 3
Arta, Omagiu, nr. 3, p. 2
Arta, Ziua Victoriei, nr. 4, p. 1
Arta, Strălucită sărbătoare a unor mari izbînzi, nr. 5, p. 3
Arta, Epoca Ceaușescu, nr. 7, p. 3
Arta, 23 August 1944—1985, nr. 8, p. 1
Arta, Salonul bienal de grafică, nr. 8, p. 4
Arta, Editorial, nr. 10, p. 1

Babeți, Coriolan, Timișoara, sculptură pentru un peisaj de geneză, nr. 1, p. 14
Babeți, Coriolan, Victor Gaga, nr. 3, p. 27
Babeți, Coriolan, Emilia Jivanov, nr. 7, p. 27
Barbosa, Octavian, Napoleon Tiron, nr. 3, p. 21
Barbosa, Octavian, Paul Cortez: Echivalențe, nr. 3, p. 40
Barbosa, Octavian, Horia Bernea, luciditate și fervoare, nr. 5, p. 15
Barbu, Daniel, Alexandru Duțu: «Alexandria» ilustrată de Năstase Negrule, nr. 1, p. 43
Biemel, Walter, Gînduri despre opera lui Norbert Kricke, nr. 3, p. 32
Bortnovschi, Paul, Elena Pătrășcanu Veakis, nr. 7, p. 10
Bratu, Anca, Daniel Barbu: Manuscrise bizantine în colecțiile din România, nr. 2, p. 38
Brezeanu, Cristina, Meridiane, nr. 6, p. 48
Bușneag, Olga, Pornind de aici, nr. 3 p. 29
Bușneag, Olga, Magda Cârneci: Țuculescu, nr. 8 p. 34
Bușneag, Olga, Octav Grigorescu la «Galerie Winter» (Hamburg), nr. 8, p. 34
Bușneag, Olga, Tineri artiști din Timișoara, Oradea, Baia Mare, nr. 9, p. 24
Bușneag, Olga, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 40
Bușneag, Olga, Meridiane, nr. 11, p. 30
Bușneag, Olga, O artă a neliniștilor existențiale — expoziția de artă contemporană din R.F.G., nr. 12, p. 33

Cazaban, Ion, Sanda Mușatescu, nr. 7, p. 24
Cazaban, Ion, Tody Constantinescu, nr. 7, p. 40
Cârneci, Magda, Ateliere, nr. 4, p. 22
Cârneci, Magda, Unele probleme contemporane ale imaginii, nr. 6, p. 21
Cârneci, Magda, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 36
Cârneci, Magda, Spectacularul, simptom al vizualității contemporane, nr. 9, p. 34
Cârneci, Magda, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 40
Cârneci, Magda, Replicile Wandei Mihuleac la «Numele trandafirului» de Umberto Eco, nr. 10, p. 32
Cernescu, Dinu, Discuție în oglindă, nr. 7, p. 13
Chira, Alexandru, Horia Bernea, nr. 5, p. 19
Chirculescu, Constantin, Interferențe culturale și creație personală, nr. 12, p. 26
Cioculescu, Barbu, Jordan Chimet: America latină, sugestie pentru o galerie sentimentală, nr. 10, p. 36
Ciucă, Valentin, Mihai Ispir: Clasicismul în arta românească, nr. 6, p. 46

https://biblioteca-digitala.ro

Ciucă, Valentin, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 40
Coban, Grigore V., Constantin Ciosu, nr. 1, p. 33
Coban, Grigore V., Aszalos Geza, Constantin Marinescu, nr. 1, p. 34
Coban, Grigore V., Galeria «Arta» din Bacău, nr. 1, p. 34
Coban, Grigore V., Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 36
Coban, Grigore V., Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 42
Coban, Grigore V., Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 37
Cosma, Gheorghe, Paul Miracovici, artistul și epoca, nr. 4, p. 11
Cosma, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 44
Cosma, Gheorghe, Dan Hatmanu — Iașul, evocare sentimentală, nr. 12, p. 18
Coșoveanu, Dorana, Ctitoriile «Epocii Nicolae Ceaușescu», nr. 10, p. 2
Crișan, Maria Magdalena, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 44
Crișan, Maria Magdalena, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 36
Crișan, Maria Magdalena, Jurnalul galeriilor, nr. 10, p. 38

Dan, Călin, Constantin Petrașchievici, nr. 1, p. 21
Dan, Călin, Căsoaia '83, nr. 2, p. 10
Dan, Călin, Jurnalul galeriilor, nr. 3, p. 38
Dan, Călin, Vitrina cărții, nr. 3, p. 39
Dan, Călin, Horia Bernea, nr. 5, p. 19
Dan, Călin, Expoziții dedicate celei de a 40-a aniversări a victoriei asupra fascismului și zilei independenței de stat a României, nr. 6, p. 2
Dan, Călin, Nistor Coita, nr. 6, p. 19
Dan, Călin, Filmul experimental, scriere și lectură, nr. 6, p. 35
Dan, Călin, Vitrina cărții, nr. 6, p. 47
Dan, Călin, Vittorio Holtier, nr. 7, p. 24
Dan, Călin, Mihai Tofan, nr. 7, p. 25
Dan, Călin, Mihai Mădescu, nr. 7, p. 26
Dan, Călin, Mateiu I. Caragiale — cîteva măști, nr. 7, p. 35
Dan, Călin, Vitrina cărții, Simeze, nr. 8, p. 40
Dan, Călin, Tineri artiști din Arad, nr. 9,p .21
Dan, Călin, Meridiane, n. 9, p. 45
Dan, Călin, O posibilitate de cercetare a imaginii prin text, nr. 10, p. 26
Dan, Călin, Jurnalul galeriilor, nr. 10, p. 38
Dan, Călin, Jurnalul galeriilor, nr. 11, p. 30
Dan, Călin, Simeze. Vitrina cărții, nr. 12, p. 34
Dan, Liviana, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 35
Davidescu, Cătălin, Eustațiu Gregorian, nr. 4, p. 30
Davidescu, Cătălin, Eustațiu Gregorian, nr. 7, p. 28
Davidescu, Cătălin, Cenaclul U.A.P. Tg. Jiu, nr. 9, p. 15
Davidescu, Cătălin, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 30
Davidescu, Cătălin, Meridiane, nr. 11, p. 30
Drăguț, Vasile, Petru Popovici, nr. 1, p. 15
Drăguț, Vasile, Măgura '84, nr. 2, p. 6
Drăguț, Vasile, Să ne amintim de Cornel Medrea, nr. 3, p. 11
Drăguț, Vasile, Silviu Oravițan Crețu, nr. 3, p. 36
Drăguț, Vasile, Din nou despre Brâncuși, nr. 3, p. 40
Drăguț, Vasile, Ștefan Știrbu, în grădina cu pomi înfloriți și păsări măiastre, nr. 4, p. 20
Drăguț, Vasile, Între vizibilul exterior și văzutul lăuntric, nr. 5, p. 12
Drăguț, Vasile, 1965—1985. Succese ale artei românești: Scenografia, nr. 7, p. 2
Drăguț, Vasile, Salonul de artă al cadrelor didactice din Cluj Napoca, nr. 8, p. 35
Drăguț, Vasile, In memoriam: Ion Frunzetti, nr. 9, p. 36
Drăguț, Vasile, Între model și puterea opțiunii, nr. 10, p. 14
Drăguț, Vasile, «Insulele» lui Gheorghe Anghel, nr. 11, p. 12
Drăguț, Vasile, Expoziția bucureșteană a filialei U.A.P., Timișoara, nr. 12, p. 4
Drișcu, Mihai, Neculai Păduraru, nr. 1, p. 17
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (IX), nr. 1, p. 31
Drișcu, Mihai, Săliște '84, nr. 2, p. 19
Drișcu, Mihai, Horia Bernea, nr. 5, p. 19
Drișcu, Mihai, Teme, studii, cercetări, nr. 6, p. 9
Drișcu, Mihai, Ștefan Rădulescu, nr. 6, p. 17
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (X), nr. 6, p. 29
Drișcu, Mihai, Debut expozițional: Camelia Mihalcea, Nadina Scriba, nr. 7, p. 38
Drișcu, Mihai, Adrian Maftei, nr. 9, p. 23
Drișcu, Mihai, Nadia Popovici, nr. 9, p. 6
Drișcu, Mihai, Tineri artiști din Cluj Napoca nr. 9, p. 10
Drișcu, Mihai, Marilena Preda Sînc, nr. 9, p. 30
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (XI), nr. 9, p. 33
Drogeanu, Paul, Loc pentru practica fericirii, nr. 7, p. 29
Dumbrăviceanu, Dinu, Design urban, nr. 9, p. 25

Enescu, Theodor, Horia Bernea, nr. 5, p. 18

Frunzetti, Ion, Iulia Oniță, nr. 3, p. 14
Frunzetti, Ion, Horia Bernea, nr. 5, p. 18

Gavrilă, Simion, Vase romane de bronz descoperite la Noviodunum, nr. 4, p. 37
Găvenea, Ștefan, Complexitatea universului artistic, nr. 4, p. 18
Gheorghiu, Dragoș, Trei exerciții după un model comun, nr. 1, p. 23
Gheorghiu, Dragoș, Tema: «tumulus», nr. 5, p. 26
Gheorghiu, Dragoș, Complexul lui Ianus — note la expoziția Kisho Kurokawa, nr. 6, p. 45
Gherasim, Marin, Privire, vizualitate, viziune — delimitări și interferențe, nr. 5, p. 4
Giurescu, Dinu G., Unirea cea mare, nr. 12, p. 2
Grigorescu, Dan, Modigliani, nr. 5, p. 12
Grigorescu, Dan, Vasile Grigore, nr. 8, p. 12
Grigorescu, Dan, Florin Ciubotaru, nr. 8, p. 31
Grigorescu, Dan, In memoriam: Ion Frunzetti, nr. 9, p. 36
Grigorescu, Dan, Ștefan Râmniceanu, nr. 10, p. 24
Grigorescu, Marica, Simpozion de porțelan la «Iris», nr. 8, p. 33
Grozdea, Mircea, Împliniri pe harta artistică a României, nr. 6, p. 2
Guță, Adrian, Acuarele britanice (sec. XVIII—XX). Colecția Castle din Norwich, nr. 1, p. 26
Guță, Adrian, Istorie, artă, civilizație și un punct de pornire: țăranul român, nr. 4, p. 40
Guță, Adrian, Atelier 35, nr. 5, p. 10
Guță, Adrian, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 37
Guță, Adrian, Diorama de la Mateiaș, nr. 7, p. 37
Guță, Adrian, Ion Truică, nr. 8, p. 14
Guță, Adrian, Tineri artiști din București, nr. 9, p. 7
Guță, Adrian, Atelier 35. Desen Timișoara, nr. 10, p. 24
Guță, Adrian, Desen și sculptură mică contemporană jugoslavă, nr. 11, p. 23
Guță, Adrian, Grafică contemporană cehă și slovacă, nr. 11, p. 25
Guță, Adrian, Ștefan Râmniceanu, nr. 12, p. 31

Hăulică, Dan, Horia Bernea, nr. 5, p. 18
Horga, Ioan, Decebal Scriba: demersul oglindirii (vizualitate/dialog), nr. 5, p. 20
Horga, Ioan, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 46
Horga, Ioan, Vizualitate, cultură, rigoare, nr. 10, p. 7
Horșia, Horia, Almaș '84, nr. 2, p. 27
Horșia, Horia, Revista «Arta» la Tulcea. Jurnal sentimental, nr. 4, p. 2
Horșia, Horia, Constantin Găvenea, maestrul mirificei delte, nr. 4, p. 16
Horșia, Horia, Ateliere, nr. 4, p. 26
Horșia, Horia, Dan Băncilă: crinii cresc în empireu, nr. 6, p. 34
Horșia, Horia, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 744
Horșia, Horia, Scenografia înspre și dinspre cetate, înspre și dinspre cultură, nr. 7, p. 4
Horșia, Horia, Livada... sau mesajul lui Harag, nr. 7, p. 16
Horșia, Horia, Debut scenografic: Lavinia Mârșu, nr. 7, p. 39
Horșia, Horia, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 47
Horșia, Horia, Tineri artiști din Craiova, nr. 9, p. 17
Horșia, Horia, Tineri artiști din Timișoara, Oradea, Baia Mare, nr. 9, p. 24
Horșia, Horia, Meridiane, nr. 9, p. 45
Horșia, Horia, Costel Badea, à propos de colegi, nr. 11, p. 18
Horșia, Horia, Jurnalul galeriilor, nr. 11, p. 30

Ionescu, Adrian Silvan, Picu Pătruț — un retardar al miniaturii, nr. 1, p. 6
Ionescu, Adrian Silvan, Arta plastică-sursă pentru arta filmului, nr. 7, p. 32
Ionescu, Adrian Silvan, Muzeul ceramicii și sticlei, nr. 10, p. 4
Ionescu, Adrian Silvan, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 35
Ionescu, Radu, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 47
Ionescu, Radu, Un pictor uitat: Nicolae Gropeanu, nr. 8, p. 22
Ionescu, Radu, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 38
Ionescu, Radu, Opt artiști bulgari la București, nr. 11, p. 26
Ionescu, Radu, Albumul lui Alexandru Bogdan-Pitești, nr. 11, p. 25
Ispir, Mihai, Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 38
Ispir, Mihai, O normă posibilă: experiența «Simetria», nr. 5, p. 27
Ispir, Mihai, Varietatea experimentului plastic, nr. 5, p. 37
Ispir, Mihai, Mozaic american, nr. 6, p. 31
Ispir, Mihai, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 42
Ispir, Mihai, Elvira Micoș, nr. 7, p. 43
Ispir, Mihai, Cătălin Guguianu, Bogdan Bărleanu, nr. 9, p. 31
Ispir, Mihai, Meridiane, nr. 9, p. 45
Ispir, Mihai, Două decenii de artă contemporană la Baia Mare, nr. 11, p. 7
Ispir ,Mihai, Jurnalul galeriilor, nr. 11, p. 30
Ispir, Mihai, Artiști ieșeni la Dalles, nr. 12, p. 13

Kazar, Gheorghe, Afișul japonez contemporan, nr. 5, p. 24
Kazar, Gheorghe, Relația cuvînt-imagine în arta extrem-orientală, nr. 6, p. 25
Kazar, Gheorghe, Tineretul ... stenic, nr. 11, p. 10
Kenereș, Adina, Meridiane, nr. 1, p. 47
Kenereș, Adina, Florin Ciubotaru, nr. 8, p. 31
Kenereș, Adina, Meridiane, nr. 9, p. 45

Lăptoiu, Negoiță, Jurnal plastic clujean, nr. 6, p. 40
Lăptoiu, Negoiță, Marina Preutu: Pastelul românesc, nr. 6, p. 47
Lăptoiu, Negoiță, Eugen Pascu, nr. 8, p. 21
Lucaciu, Ileana, Schimbări de... optică, nr. 7, p. 8

Marcus, Solomon, Preliminarii la intertextualitatea vizualului, nr. 5, p. 7
Marian, Doina, În Bucureștiul lui Mateiu Caragiale, nr. 5, p. 31
Marinescu, Constantin, Meridiane, nr. 11, p. 30
Mărginean, Viorel, Douăzeci de ani victorioși, nr. 6, p. 1
Mihăiță, Gigi, Cenaclul U.A.P. Tg. Jiu, nr. 9, p. 15
Mihăiță, Gigi, Jurnalul galeriilor, nr. 11, p. 30
Mocanu, Aurelia, Jurnalul galeriilor, nr. 1, p. 39
Mocanu, Aurelia, Marian Zidaru, Rolando Negoită, nr. 9, p. 28
Morărescu, Dragoș, Irina Codreanu, nr. 8, p. 18
Nanu, Adina, Ion Lucian Murnu, nr. 12, p. 21
Nicolau, Edmond, Tema: «tumulus», nr. 5, p. 27
Nițescu, Traian, Scenografia și specificul ei, nr. 6, p. 9
Nițescu, Traian, Costumul, portretul scenografic al personajului, nr. 7, p. 19

Oprea, Petre, Un reprezentant al peisajului dramatic: Gh. N. G. Vînătoru, nr. 1, p. 3

Paleolog, Maria, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 36
Pamfil, François, Salonul municipal de arte decorative (pseudocronică) nr. 3, p. 6
Pamfil, François, Paul Vasilescu, nr. 4, p. 17
Pamfil, François, Grigore Minea, nr. 3, p. 23
Pamfil, François, Marcela Rădulescu, nr. 3, p. 35
Pamfil, François, Sorin Ilfoveanu, nr. 4, p. 29
Pamfil, François, Horia Bernea, nr. 5, p. 19
Pamfil, François, Constantin Popovici, nr. 8, p. 16
Pamfil, François, Mircea Ștefănescu, nr. 8, p. 25
Pamfil, François, Cristian Breazu, nr. 8, p. 27
Pamfil, François, Adrian Popovici, nr. 12, p. 27
Pamfil, François, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 35
Pascu, Rodica, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 46
Pascu, Rodica, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 40
Pavel, Amelia, Sculptura expresionismului nr. 1, p. 47
Pavel, Amelia, Trasee europene, nr. 3, p. 30
Pavel, Amelia, Cîteva observații pe marginea noțiunii de baroc, nr. 5, p. 22
Pavel, Amelia, Magistralele socialismului, nr. 11, p. 1
Pavel, Amelia, Hans Baldung Grien, nr. 12, p. 29
Păuleanu, Doina, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 35
Petrescu, Paul, Tulcea; Dobrogea între culmea Pricopanului și Sfîntu Gheorghe, nr. 4, p. 3
Petrescu, Paul, Ateliere, nr. 4, p. 22
Petrescu, Paul, Podoaba ca agent al vizualității, nr. 10, p. 12
Petrescu, Paul, Toamna la Baia Mare. Duhul lucrurilor de dincoace și de dincolo de Gutîi și Țibleș, nr. 11, p. 2
Petroiu, Deliu, Jurnalul galeriilor, nr. 11, p. 30
Petruțiu, Liana, Jocurile fanteziei, nr. 7, p. 9
Pintilie, Andrei, Constantin Popovici, nr. 8, p. 17
Pintilie, Andrei, Jecza Peter, nr. 8, p. 29
Pintilie, Andrei, Tineri artiști din Timișoara, Oradea, Baia Mare, nr. 9, p. 24
Pleșu, Andrei, Istoria artei ca disciplină academică, dispute contemporane, nr. 1, p. 29
Pleșu, Andrei, Idilism și uitare la Nicolae Grigorescu, nr. 2, p. 2
Pleșu, Andrei, Horia Bernea, nr. 5, p. 18
Pleșu, Andrei, In memoriam: Ion Frunzetti, nr. 9, p. 36
Pogan, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 39
Pop, Ileana, Arta la îndemîna tuturor, nr. 5, p. 1
Popescu, Teodora, Muzeul Deltei Dunării — colecția de artă, nr. 4, p. 10
Rădulescu, Dinu, Tabere internaționale — Treavna, nr. 2, p. 30

Redlow, Theodor, Geta Brătescu, desene pentru Faust, nr. 1, p. 13
Redlow, Theodor, Ion Valentin Scărlătescu, nr. 1, p. 19
Redlow, Theodor, Vasile Gorduz, nr. 3, p. 19
Redlow, Theodor, Sorin Ilfoveanu, nr. 4, p. 29
Redlow, Theodor, Horia Bernea, nr. 5, p. 19
Redlow, Theodor, Horia Paștina, nr. 5, p. 29
Redlow, Theodor, Premii pentru afișul românesc, nr. 5, p. 35
Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 5, p. 39
Redlow, Theodor, Despre imagine în filmul românesc actual, nr. 6, p. 27
Redlow, Theodor, Jurnalul ga[illegible]ilor, nr. 6, p. 43
Redlow, Theodor, Două decenii de [illegible]grafie românească. Colocviu deschis, nr. [illegible], p. 7
Redlow, Theodor, Doi ochi de înger, nr. 8, p. 32
Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 38
Redlow, Theodor, Cristina Popescu Russu, nr. 9, p. 27
Redlow, Theodor, In memoriam: Ion Frunzetti, nr. 9, p. 36
Redlow, Theodor, Dan Hăulică: Nostalgia sintezei, nr. 9, p. 38
Redlow, Theodor, Cultură, vizualitate, rigoare, nr. 10, p. 6
Rezeanu, Vasile, Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 37
Rezeanu, Vasile, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 35
Roman, Andrei, Filmul de animație «Casa», nr. 8, p. 33
Roman, Marcian, O lectură funcțională și simbolică a unui spațiu urban tradițional: «ulița de lîngă mal» din Galați, nr. 1, p. 9
Rotaru, Vasile, Specificul televiziunii, nr. 7, p. 9

Sălișteanu, Oana, Dicționar. Noul futurism, nr. 5, p. 36
Scriba, Decebal, Mihai Oroveanu, note pentru o posibilă fișă personală, nr. 6, p. 15
Sinigalia, Tereza, Gheorghe Buluță, Sultana Craia: Manuscrise miniate și ornate din epoca lui Matei Basarab, nr. 11, p. 40
Stoica, Adriana, Magistralele socialismului; artiști în vizită în Mehedinți, nr. 6, p. 4
Suter, Constantin, Ctitoriile «Epocii Nicolae Ceaușescu», nr. 9, p. 4

Tamaș, Blaier, Klára, Cîteva gînduri despre afiș, nr. 5, p. 35
Tătaru, Marius, Baia Mare și Timișoara. Cenaclul Tineretului, nr. 1, p. 36
Tătaru, Marius, Omul și orașul, nr. 1, p. 38
Tătaru, Marius, Prime contacte, prime impresii, nr. 4, p. 15
Tătaru, Marius, Ateliere, nr. 4, p. 26
Tătaru, Marius, Imago vates și imago rhetor, sau imaginea între invenție și tautografie, nr. 6, p. 23
Tătaru, Marius, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 44
Tătaru, Marius, Stilul, o structură paradigmatică, nr. 10, p. 9
Teodosiu, Anatolie, Anotimpurile în arta europeană, nr. 10, p. 20
Theodorescu, Răzvan, Constantin Blendea, nr. 6, p. 11
Titu, Alexandra, Sorin Ilfoveanu, nr. 4, p. 27
Titu, Alexandra, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 32
Titu, Alexandra, Costumul ca semn, nr. 7, p. 21

Uricariu, Doina, Poezie și scenografie la Emil Botta, nr. 7, p. 31

Vasiliu Anca, Cartea unui spectacol, nr. 7, p. 48
Vasiliu, Anca, Privire înlăuntrul operei (o tapiserie a Șerbanei Drăgoescu), nr. 10, p. 18
Vasiliu, Anca, Tensiunile cupolei, nr. 10, p. 31
Vida, Gheorghe, Amelia Pavel: Desenul românesc în prima jumătate a sec. XX, nr. 1, p. 43
Vida, Gheorghe, Bildende Kunst nr. 7/1984, nr. 1, p. 45
Vida, Gheorghe, Müvezset, iulie-august septembrie 1984, nr. 1, p. 46
Vida, Gheorghe, Baia Mare. Simpozion național de ceramică, nr. 2, p. 24
Vida, Gheorghe, Kós András, nr. 3, p. 25
Vida, Gheorghe, Expoziții dedicate celei de a 40-a aniversări a victoriei asupra fascismului și zilei independenței de stat a României, nr. 6, p. 3
Vida, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 38
Vida, Gheorghe, Magistralele «Epocii Ceaușescu», nr. 9, p. 1
Vida, Gheorghe, Tineri artiști din Sibiu, nr. 9, p. 19
Vida, Gheorghe, Petru Lucaciu, nr. 9, p. 26
Vida, Gheorghe, Tradiție și continuitate în centrul artistic de la Baia Mare, nr. 11, p. 5
Vlasiu, Ioana, Babadag '84, nr. 2, p. 21
Vlasiu, Ioana, Un spațiu privilegiat al picturii românești, nr. 4, p. 8
Vlasiu, Ioana, Ateliere, nr. 4, p. 22

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro